

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE  
DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES  
LANGUES  
DEPARTEMENT DES LETTRES ET  
DE LA LANGUE FRANCAISE  
N° : .....



DOMAINE : LETTRES ET LANGUE  
ETRANGERES  
FILIERE : LANGUE FRANCAISE  
OPTION : LITTERATURE GENERALE  
ET COMPAREE

Mémoire présenté pour l'obtention  
Du diplôme de Master Académique  
Par : HADIBI Sabrina

Intitulé :

**L'interaction des formes artistiques dans  
« Femmes d'Alger dans leur appartement »  
et « L'Amour, la fantasia » d'Assia Djebar.**

Soutenu devant le jury composé de :

Mme KEFSI Nadia	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Présidente
Dre HOUICHI Abla	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Rapporteuse
Mme SAADAOUI Salwa	Université Mohammed Boudiaf M'sila	Examinatrice

Année universitaire : 2019 /2020



# Remerciements

*En premier lieu, Je tiens à remercier chaleureusement ma directrice de recherche, Mme HOUICHI ABLA mon enseignante et ma directrice de recherche, pour sa disponibilité, ses efforts, sa patience et ses orientations durant la réalisation du travail.*

*Je remercie ainsi les membres de jury qui ont accepté de participer à l'évaluation de ce travail.*

*Je remercie nos enseignants du département des Lettres et Langue Française de l'université Mohamed BOUDIAF de M'Sila pour leur noble travail.*

*Enfin, mes sincères remerciements à mes parents et leur présence, à mon père, à ma mère surtout qui m'a soutenue et encouragée, accompagnée tout au long du travail, à mes sœurs, à mes amis et au gens qui m'ont encouragé même par un mot.*

# **Dédicace**

*Je dédie mon travail à :*

*À ma mère, à la petite fille qu'elle était, le succès, qu'elle a souhaité.*

*À la fille de 15, à son rêve, à son déçoive !*

*À son bon coeur.*

*À sa patience.*

*À moi.*

*À la petite fille d'un an !*

*À ma patience*

*À mon silence !*

*Dont je sais pourquoi.*

*À notre résistance.*

*À ceux qui se battent la vie.*

*« La vie a une saveur qui ceux protègent ne goûterons jamais ».*

*À nos optimismes.*

*À nos croyances au dieu.*

*Louange à Allah !*

*Et la prière sur Mohamed le prophète d'Allah.*

# **INTRODUCTION**

Au fil du parcours d'Assia Djébar, les médias, cinéma, peinture, musique et la photographie contribuent à chaque étape de la production de ces textes qu'elle a signés entre 1980 et 2003. Ils y sont thématiquement présents et parfois visiblement sur les couvertures (peinture, photographie) qui deviennent des espaces de la reproduction de l'image.

Une telle présence dans le récit Djébarien, thématique, mais aussi visuelle de l'ensemble des médias énumérés ci-dessus, indique déjà que le rôle de ces derniers n'est pas accessoire. Nous croyons fermement, de concert avec d'autres critiques et comme Assia Djébar l'a maintes fois sous-entendu et démontré au fil de son parcours, que ces médias participent à chaque étape de l'élaboration et de la production des récits de l'auteure, qu'ils agissent activement dans son écriture en tant qu'éléments majeurs, indispensables et déterminants.

Le parcours d'Assia Djébar est frappé du sceau de la multidisciplinarité. L'écrivaine algérienne d'expression française a en effet toujours voué un intérêt particulier à la littérature, mais également aux arts. Ses récits font tour à tour au cinéma, à la peinture, à la musique et à la photographie. Cette relation aux arts mise à l'œuvre de manière plus implicite dans la prose de Djébar, c'est-à-dire susceptible de définir sa poétique. Il s'agit des procédés d'écriture et des techniques (les aspects poétiques de l'œuvre écrite (tant diégétiques que discursifs, narratifs, stylistiques, structurels, formels), de l'esthétique caractéristique des productions artistiques, c'est-à-dire l'intermédialité. Il s'agit du caractère multidisciplinaire du cheminement qui fut celui d'Assia Djébar, lequel a de manière décisive orienté son œuvre, marqué son esthétique et défini sa poétique.

Désireuse d'explorer d'autres genres, Assia Djébar se lance pour commencer sa rencontre fructueuse avec sa passion avec le théâtre qui lui permet de se découvrir une autre passion « ... *[une femme] apportait toutes fraîches les nouvelles sur le théâtre. Donc je connaissais beaucoup à seize ans. [...] tout auteur de Jean Vilar, de Gérard Philipe. Ce qui m'a marqué aussi les concerts de la musique classique [...] de grands artistes ...ma passion pour Beethoven ... je l'ai encore* ». (Salhi, 1999, 70)

Djébar a rentré en rupture longuement avec le roman et se jeter dans d'autres formes d'expression. Elle a arrêté de publier, rentrant dans une espèce de silence parce que selon elle l'écriture la rend nue malgré elle. Surtout pas dans une société arabo-musulmans où la voix et l'image de la femme sont interdites alors elle ne doit pas être impudique car selon elle

« *L'écriture est « un dévoilement » en public, devant les voyeurs qui ricanent [...] » (Bouali, 2015, 02) L'écrivaine alors se sentait qu'elle a transgressé la tradition, la religion ainsi la langue en utilisant la langue de colonisateur dont elle affirme « *Me mettre à nu dans cette langue me fait entièrement un danger permanent de déflagration [...] »*, « [...] danger dès lors du dévoilement, oh oui ...écrire soudain, cela signifiait pour moi au sens propre, 'me dévoyer' » (Bouali, 2015, 02). Enfin « *Ce silence est un moment de réflexion sur sa posture d'écrivain [...] » (Ali-Benali, 2019, 40).**

Or de toute évidence, ni la poésie, ni le théâtre, ni la musique, dans lesquels la romancière s'est plongée après *Les Alouettes naïves*, ne lui ont causé des problèmes de cette nature, probablement parce qu'ils n'étaient en rien d'inspiration autobiographique. Ils sont loin, d'ailleurs, d'être les seuls arts qu'elle ait abordés, et cette aventure multidisciplinaire, véritable transition entre ses œuvres de jeunesse et de maturité, l'a préparée à un retour en force à l'écriture romanesque, puisqu'elle recommence à publier des récits dès 1980.

Entre 1967 et 1974, l'auteure algérienne délaisse donc le roman pour explorer d'autres genres littéraires ainsi que diverses formes d'expression artistiques (Assia Djébar devient même critique de cinéma en 1974 à Paris) qui l'éloignent de l'autobiographie tant redoutée, phobie incontrôlable, et à travers lesquels elle se cherche en tant qu'artiste, sans contredit. Cette période devient cependant aussi et surtout autre chose : une formidable opportunité de rompre avec l'immobilité et d'embrasser une vie toute en mouvement.

Notre objectif est d'aborder la relation que privilégie l'écriture d'Assia Djébar avec les arts et les médias dans toute sa multiplicité et sa complexité. Cette relation affirmée par le récit Djébarien avec d'autres médias, d'autres « formes d'expression » ainsi notre ambition sert à présenter le récit Djébarien dans sa relation d'appropriation de divers médias ce qu'on appelle l'intermédialité littéraire : des relations s'établissent entre les médias littéraires (les écrits de Djébar) et les autres médias (cinéma, peinture, musique et photographie)

Notre problématique sera la suivante : Quelle est la relation entre le récit Djébarien et les autres médias ? Ces autres « formes d'expression » participent-elles à l'élaboration et la production des textes de l'auteure ? Ces médias agissent-ils activement dans son écriture en tant qu'éléments majeurs, indispensables et déterminants ? Quelle est l'effet de cette interaction artistique sur sa singularité et sa spécificité littéraire ?

Notre démarche comparative nous permet de confirmer l'interaction fortement présente entre le roman et quelques formes artistiques dans l'écriture d'Assia Djébar.

Avant de nous mettre à l'analyse de nos corpus, nous allons présenter notre plan du travail qui se divise en trois chapitres :

Le premier chapitre sera consacré à la présentation du parcours multidisciplinaire de l'auteur d'une manière générale et sa relation avec les arts et les médias dans toute sa multiplicité et sa complexité. . Dans le deuxième chapitre nous aborderons l'interaction des arts majeurs en analysant la dimension cinématographique et la dimension picturale dans notre corpus. Le troisième chapitre traitera d'une part, l'interaction des arts mineurs, la dimension photographique et la dimension musicale, et d'autre part, une synthèse dans laquelle nous expliquerons l'influence de ses formes artistiques sur l'écriture d'Assia Djébar et le rôle de ses médias dans l'hybridité et la poétique du texte Djébarien.

**PREMIER CHAPITRE :**  
**autour d'un parcours**  
**multidisciplinaire**

## **I. Un parcours hors du commun :**

*« J'écris, comme tant d'autres femmes écrivaines algériennes avec un sentiment d'une urgence, contre la régression et la misogynie. Je me présente à vous comme écrivain ; un point, c'est tout. Je n'ai pas besoin- je suppose- de dire « femme-écrivain ». Quelle importance ? Dans certains pays, on dit « écrivaine » et, en langue française, c'est étrange, vaine se perçoit davantage au féminin qu'au masculin. » (Ben Saleh, 2015,01)*

Assia Djebar, l'écrivaine algérienne la plus connue, couronnée et reconnue universellement et la plus étudiée. Elle est la première personnalité d'origine Magrébine qui fait son entrée à l'académie française en 2005 (à l'âge de 69), choisit comme une figure de proue de la littérature Magrébine d'expression française ainsi son nom fut retenu quelques reprises pour le Prix Nobel.

Elle a connu un parcours unique et exceptionnel grâce à son éducation, aux ses différents métiers (dans le domaine de science humaines ou dans celui des arts) et à son œuvre par leur esthétique et poétique qui défendent les droits des femmes musulmanes. Elle a orienté toute sa production littéraire sur la thématique de l'émancipation de la femme algérienne, de l'histoire de l'Algérie et de la quête identitaire. Elle a inscrit une pensée féminine et une écriture particulière, lieu de rencontre de cultures et de voix. D'autant que son affect a été toujours directement lié au monde arabe et à ses traditions arabo-berbères.

Les critiques et les spécialistes chercheurs de son œuvre n'ont pas oublié de suivre leur carrière et leur riche parcours mais ils n'ont pas abordés largement leur parcours multidisciplinaire qui influence leur œuvre, leur esthétique et leur poétique. Alors ce parcours Djabarien multidisciplinaire nous pousse à développer et constituera l'objet d'étude de notre mémoire. Dont en faisant une rétrospective sur la vie de cette intellectuelle en retraçant leur parcours qui s'avère essentiel, pour saisir non seulement le cheminement et le sens de démarche d'écrivaine mais ainsi la manière dont son œuvre a été orienté.

## **II. L'œuvre d'Assia Djebar au carrefour des arts et des disciplines**

Assia Djebar a un plusieurs expériences (en écriture, en novellisation, en poésie, en dramaturgie, en cinéma, en journalisme et en histoire) dont nul ne peut nier le cheminement « multidisciplinaire » de son parcours. Son écriture a été influencée, marquée voire orientée un tant soit par toutes les disciplines, les professions que cette dernière a pu exercer.

Tout a commencé à partir de 10 ans. Assia Djébar fait ses études au collège de Blida où elle commence à apprendre le grec ancien, le latin et l'Anglais ainsi le coran dans une école coranique privée. En (1954) elle entre en khâgne à Paris (lycée Fénelon). L'année suivante, elle entre à l'école supérieure de sévères pour étudier l'histoire. Elle a publié son premier roman " La Soif " aux éditions Julliard en (1957), à l'âge de 12 ans. Au cours de l'été (1958) se marie avec l'écrivain Walid Carne. Elle le suit à Tunis. Là, elle prépare, sous la direction de Louis Massignon, un diplôme d'études supérieures en histoire, elle collabore en même temps à El Moudjahid, organe du FLN, elle enquête auprès des réfugiés algériens à la frontière Algéro-Tunisienne, (en 1959), c'est ainsi que paraîtra son deuxième roman " les impatients "

Peu de temps après, l'auteure s'inscrit au doctorat en histoire et assistante à l'université de Rabat au Maroc (de 1959 à 1962), elle retourne à son pays pour enseigner l'histoire de l'Afrique du nord à l'université d'Alger jusqu'en 1968, également, elle a réalisé un reportage pour l'express sur les premiers jours de l'indépendance de l'Algérie

Elle séjourne à Paris (en 1965) publiant bientôt son quatrième roman " *Les Alouettes naïves* " (Julliard, Paris, 1967). Par la suite Djébar connait une rupture; elle cesse ces études de doctorat, l'enseignement et l'écriture pour se consacrer entièrement à l'art. Elle se livre à la poésie (en 1969) publiant le « poèmes pour l'Algérie heureuse » et à des activités théâtrales à Paris comme une assistante de mise en scène et comme adaptatrice.

A Ce sujet la vraie raison qui a poussé Djébar à être en rupture longuement avec le roman, en se jetant dans le domaine de l'art et arrêter de publier est la sensation du dévoilement, de la transgression, de la trahison et de la honte qui contredit leur identité algérienne qu'était envahi par l'ennemi français tandis que :

« *Ce silence est un moment de réflexion sur sa posture d'écrivain [...]* » (Ali-Benali, 2019, 40) en débutant une autre étape dans leur vie qui l'a préparé à une nouvelle forme d'écriture dont elle a déclaré ainsi « *je suis là ; en retard peut-être, mais là ! En travaillons !...* » (Bengaffour, 2010,09)

Tout d'abord enseignante à l'université de sémiotique du théâtre et du cinéma en 1974 (même critique de cinéma). Ensuite elle a travaillé en sociologie à L'A.R.D.E.S faisant des enquêtes qui lui permet de parcourir en Algérie en différents espaces y rencontrer les gens

surtout les femmes. Ce travail peut être lui guidera vers une nouvelle inspiration (le cinéma, une nouvelle voix/voie d'expression)

Djebar en tant que sociologue a la chance d'errer, de se mouvoir et d'écouter la voix des femmes, de capter par le regard leurs images, les paysages où elles vivent et enregistrer les sons et les mouvements. Djebar n'est plus honte parce que sa voix n'est plus individuelle, mais aussi collective, celle de ses sœurs musulmanes.

A ce stade, elle a réalisé son premier film '*La Noubia du mont Chenoua*' (1974\_1978), est une langue métrage qu'il met en scène l'histoire d'une jeune architecte algérienne, Leila, revient dans sa région natale comme l'auteure à la recherche de ses souvenirs, elle rencontre des femmes successivement qui évoquent pour elle des épisodes de leur vie. En effet le cinéma englobe toutes les disciplines telles que l'histoire (de la guerre d'indépendance) et la sociologie (témoin) aussi, tous les arts qui passionnent Djebar : d'abord le cinéma fait référence à la mise en scène du théâtre ensuite la musique ; selon le dictionnaire en ligne la rousse '*noubia*' est une musique militaire en fin la photographie et la peinture.

Djebar souhaite encore de faire un deuxième film mais comme toujours les critiques l'empêchent. Alors en (1980) elle s'est inspirée de son scénario pour écrire et de peinture pour une nouvelle ouverture éponyme de son recueil « *Femmes d'Alger dans leur appartement* ». Deux ans après (en 1982) Djebar réalise enfin son deuxième film '' *La Zerda et les chants de l'oubli* '' au même temps elle était en train d'écrire un autre roman qui présente le modèle mosaïque de Cherchell (grâce à la photographie et la peinture).

Le cinéma s'épanouit chez Assia Djebar progressivement un certain avantage pour l'art en générale et pour la littérature. Donc Djebar reprend son activité de l'écriture faisant '' Un Quatuor '' le premier « *L'Amour, la fantasia 1985* », le deuxième « *Ombre Sultane 1987* », et les deux derniers « *Vaste est la prison 1995* » et « *Femme sans sépulture 2001* ». l'approchement que développe le récit Djebarien réapparu à partir des années 1980 sur le champ Littéraire avec le cinéma, la peinture, la musique et la photographie « *En effet, tout le monde s'accorde pour dire que l'intérêt qu'a porté Assia Djebar aux arts et aux médias non littéraires durant sa période de silence romanesque a eu pour conséquence flagrante de transformer, d'informer son écriture lorsqu'elle est revenue au roman, dans la mesure où la littérature et les arts en général n'ont alors plus cessé de s'interpénétrer au sein de ses récits* » ( Gharbi, 2010, 30)

« [...] le parcours d'Assia Djébar a été peuplé d'obstacles, de freinages, de retours en arrière, de silence et de cris. En dépit de ces interruptions et de ces ralentissements, une constante se dégage : le rôle de l'histoire au féminin et le lien que les arts jouent dans ce développement. C'est à travers divers modes de discours scripturaux et visuels [...] que l'auteure parviendra à recréer son histoire, celle des femmes de son pays, à qui la parole avait été interdite. [...] Un nouveau langage naît sur l'écran, une nouvelle esthétique. Cette esthétique, représentée par la multiplicité des genres entrant dans la composition de l'œuvre d'Assia Djébar, est le résultat d'un travail commencé par l'écriture, continué par le passage au visuel avec son premier film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978). Affirmant une ouverture vers un autre média, une autre forme d'expression, le passage au cinéma renforce les écrits » (Djaout cité par Gharbi, 2010, 30)

L'espace où se manifeste la spécificité de son écriture féminine nous oriente vers une nouvelle forme d'écriture, écriture de l'errance, une écriture enracinée dans la vie quotidienne des femmes algériennes (de Césarée). Le thème de la femme est au centre de l'écriture d'Assia Djébar. Son intuition, faisant appel à la cinématographique, crée en elle ce sentiment de reconnaissance. Alors elle écrit autour d'une mémoire entravée, étranglée et errante pour tisser l'histoire de la femme introduite dans les champs littéraires, l'écriture fait de l'histoire une problématique dont les enjeux ouvrent la voie à de nouvelles perspectives (la recherche de soi, l'identité) pour reconstruire l'histoire d'une combattante de la guerre d'Algérie, la romancière revient à son pays natale dont elle y parcourt menant sa quête auprès du personnage féminin ayant vécu les événements dans la même espace-temps.

Elle entreprend son travail d'écriture, erre d'un lieu à un autre pour écouter et recueillir le témoignage servant le texte. Dans le sujet collectif des femmes unies par la même histoire, l'écrivaine intègre son « je » dans le « nous » où elle retrouve progressivement son identité grâce à la sororité ressentie à l'égard des femmes algériennes. La présence de l'errance est dans sa littérature, comme dans ses films. L'errance est présentée dans tous les arts (cinéma, peinture, littérature) et c'est dans la blessure de la féminine que l'écriture d'Assia Djébar puise les mots avec lesquelles elle s'efforce de briser le silence.

Finalement, le parcours Djébarien multidisciplinaire/artistique a contribué pour élaborer une nouvelle forme de l'œuvre romanesque différent de celui de sa jeunesse (classique/réaliste). Elle a penché vers un autre monde de l'hybridité et de dialogue avec les formes non littéraires (arts). tout cela pour restituer à la femme confinée dans leur appartement ; dans leur prison : leur visibilité et leur présence.

### III. formes artistiques et roman :

Dans un colloque international organisé par Simona Carretta, Bernard Franco et Judith Sarfati tenu à l'université Paris-Sorbonne centre de recherche en littérature comparée 2014. Ils ont évoqué que le roman de XIXe et XXe siècle a connu un développement en pouvant ainsi développer une pensée sur l'art permettant de circonscrire les enjeux esthétiques de l'écriture elle-même. Cette réflexion autour de l'art peut prendre différents modes d'expressions artistiques (peinture, cinéma ...) et différents modes (une vie d'artiste, intrigue, un dialogue, un discours, une réflexion liées à l'art...) en effet le dialogue dans certaines œuvres entre les arts se fait à travers des personnages artistes qui y sont représentés comme dans « contre points (1928) d'Huxley » dans laquelle le romancier cherche à s'inspirer des structures propres à la musique.

Notre romancière Assia Djebar s'intéresse à la littérature comme à l'art. « *Son œuvre est caractérisée par la polyphonie du monde d'aujourd'hui* » (Boudjadja, 2015, 164) qui sont le visuel, le pictural et le sonore (sons, images, textes, langues parallèles et communes). Ses récits sont influencés par leurs expériences celles de (cinéma, peinture et musique). Elle rassemble les audiovisuelles pour les faire transparaître dans ses productions littéraires. Ces processus d'écriture sont capables de créer des effets produits par des techniques utilisées dans d'autres arts.

Alors « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » et « *L'Amour, la fantasia* » continuent d'introduire autres formes d'interférence visuelle plus que textuelles. Cette variété de référence se présente sous diverses formes d'expressions et de médiation, qui trouvent leur origine dans la large culture de l'auteure. Ces deux romans sont les résultats de l'interaction et l'échange entre (l'écrivaine, historienne, la poète, l'essayiste, la dramaturge et la cinéaste).

En effet l'interaction des différents médias affecte la manière d'écriture et la structure du roman. Pour analyser les faits on utilise la théorie de « *L'intermédialité* » ce concept agit comme une forme d'emprunt à l'expérience filmique, picturale, musicale) de la romancière. Alors les médias se relaient dans leur roman à travers la narration éprouvant une diversité signifiante.

Commençant par le recueil de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement (1982)* » dont la peinture et le cinéma l'influencent d'une manière globale. Son titre s'inspire du tableau de Delacroix et Picasso pour raconter l'histoire des femmes algériennes avant ou après

la guerre d'indépendance. Ce recueil est situé entre deux films, « *La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) » dont Djébar a utilisé son scénario à des fins littéraire, la deuxième est « *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982) ».

La même chose pour son deuxième récit qu'on a choisi *L'Amour, la fantasia* (1985), le texte s'enrichit de façon alternative au peinture et au cinéma à travers des interviews du film « *La Nouba* » dans la troisième partie ainsi faisant écho au film « *La Zerda* » dont ce roman a été publié après le roman précédant « *Femmes d'Alger* » et ces deux films, en adaptant leur principe de structure et à travers certaines références à l'esthétique et aux descriptions que ce roman fait au grand peintre français Delacroix. La musique aussi participe à la composition du dernier tiers du roman par les deux sonates de Beethoven. Les arts qu'on a mentionnés influencent les récits Djabariens à divers degrés alors que la photographie et la mosaïque ont un minimum effet sur ses œuvres parce qu'elle trouve sa parenté avec les arts qu'on a déjà cités (cinéma, peinture). Enfin, selon le point de vue de l'approche de l'intermédialité littéraire : Tous ces arts ont participé à l'élaboration des textes Djabariens et leur esthétique.

**DEUXIEME CHAPITRE :**  
**La médiation audiovisuelle en**  
**littérature**

## **I. L'intermédialité :**

### **I\_1) Définitions :**

On va essayer d'englober dans cet espace toutes les définitions des chercheurs est théoriciens tout d'abord comme toutes les théories « *l'intermédialité renvoie surtout à l'évolution constante des médias, des communautés et de leurs relations, elle marque le passage d'une théorie de la société* » ( Jankeviciute, 2014,02) elle « *ce veut [...] nous fait changer la table d'opération, en nous privant d'objets définis et en nous invitant à penser la relation à la matière* » ( Jankeviciute,2014,04) . Selon la recherche de Routhier « *Le concept d'intermédialité [qui est] par sa nature essentiellement multidisciplinaire et polymorphe* » [...] *occupe une place grandissante dans plusieurs domaines des études médiatiques, culturelles, artistiques et littéraires* », « *Cependant, bien que la communauté des chercheurs s'entende sur la pertinence d'une telle approche pour rendre compte des différentes interactions entre les médias, ses contours demeurent flous et chaque discipline se l'approprie à sa manière* » (Routhier, 2012,01).

Farah Aïcha Gharbi ainsi faisant une recherche autour de ce concept à l'Université de Montréal en 2010 pour comprendre l'œuvre de Djébar dont on va prendre son travail comme référence à développer en suivant cette perception dont elle déclare que « *jusqu'à ce jour, les réflexions n'ont pas été légion [autour l'intermédialité littéraire]* » (Gharbi,2010, 69) mais «*[...] elles doivent être encouragées grâce aux nouvelles opportunités de réflexion qu'elles proposent* » (Gharbi, 2010, 32)

Alors selon les critiques, d'une manière générale l'intermédialité est une approche qui étudie les relations entre les média comme Eric Méchoulain a dit : « *le concept d'intermédialité [...] peut désigner [...] les relations entre divers médias (voire entre divers pratiques artistiques [...])* » (2003, 22) ; Walter Moser ainsi précise « *[...] l'intermédialité articule une relation entre deux ou plusieurs médias.* » (2000, 44) ; Enfin Jürgen Ernst Müller affirme « *[...] qu'il y'a des relations médiatiques variables entre les médias* » (1994, 213) .Cette approche sert à analyser les œuvres audiovisuelles-synthèses tel que le cinéma [ou autre art], leur technique dépend presque de toute sorte d'art (théâtre, photographie, musique et peinture).

Moser en 2001 a déclaré ainsi dans un autre ouvrage que « *[...] depuis quelque décennies, nous assistons au développement accéléré de nouvelles technologies qui ont un*

*impact sur nos médias.* » (Moser, 2001,205). Alors « *la littérature apparaît essentiellement [...], intermédiaire, ...une opérative définie par sa capacité d'établir des liens actifs avec autre chose que la littérature* » (Moser, 2001,198) avec d'autres médias (d'arts).

Notre perception consiste à ne pas oublier que pour élaborer ces médias il nous faut des moyens techniques tels que « *plume, pinceau, caméra, instrument* » (Gharbi, 2010,166) et que les médias ont des caractéristiques techniques spécifiques mis à l'œuvre dans les récits de Djébar, avec laquelle ils entretiennent en relations pour élaborer une esthétique originale et délicate à aborder propre à l'auteure.

D'après la démarche comparative pratiquée on observe ainsi que « *les critiques n'ont pas analysé l'œuvre d'art d'Assia Djébar sérieusement de point de vue technique .ils s'intéressent qu'aux thèmes ou bien aux contrepoints textuels) qu'ils partagent entre eux (la femme algérienne comme exemple)* » (Gharbi, 2010,34) tandis que la continuité de ces deux critiques pour but d'élaborer des effets similaires autant que possible. Jürgen Ernst Müller insiste « *les effets des œuvres d'art sont liées à des structures spécifique des médias* » (1994, 110)

La rencontre de divers esthétiques dans notre projet littéraire (scripturaire, cinématographique, picturale, musicale) ne peuvent pas être sans médiatisation, transformation, et déplacement d'un média (contexte) à un autre pour un nouveau statut.

« *Les médias sont détournés de leurs usages structurels pour des usages spécifiques en fonction de la configuration particulière des récits et des projets littéraire de l'écrivain* » (Mathieu, 2004, 150). De ce fait, la poétique du récit Djabarien s'inspire des techniques du montage du cinéma et de la rédaction scénaristique...etc. Alors, l'intermédialité s'intéresse à la manière dont un média peut affecter un autre ou peut transparaître dans un autre « *c'est le cas , par exemple, du cinéma dont l'émergence traduit un amalgame entre la photographie, le spectacle fantasmagorique et le music-hall* » (Villeneuve, 2003,12) mais elle n'a pas exclu l'échange entre médias et texte littéraire.

En associant la perception et l'étude de Mounia Hacib à l'université de Montréal 2010 à celle de Gharbi dont toutes les deux ont fait leurs études dans la même année. Elles ont étudié la conception d'Irina O.Rajwesky.

« *Comme l'intertextualité l'intermédialité a provoqué une problématique de définition depuis son présence au champ littéraire par Jürgen E. Müller* » (M. Hacib, 2010,158). Müller a

décrit l'intermédialité comme « *des interactions entre les médias* » (Müller, 2000,109) tandis que la théoricienne Rajewsky conçoit que cette théorie a un rapport avec l'intertextualité (Rjw, 2006,44). « *[Cette dernière] sert presque exclusivement à décrire des textes écrits [tandis que] la première est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques* » (Müller, 2000, 106) Müller explique à ce sujet. Alors pour qu'on soit plus clair l'intertextualité est un terme lié au sens purement textuel alors que notre théorie centrée sur l'interaction entre plusieurs médias au sein de l'œuvre littéraire (exemple l'interaction du cinéma avec l'écriture de l'œuvre d'Assia Djebar)

Nous pouvons, également, utiliser une terminologie empruntée à Irina O.Rajewsky qui, dans un article intitulé « *Intermediality, Intertextuality and Remediation : A Literary perspective on intermediality* » tente une conception littéraire de l'intermédialité à travers trois types de pratiques caractéristiques : « *medial transposition* », « *medial combination* » et « *intermediale references* ». « *La transposition médiatique* »: selon (Rajewsky, 2006, 51) cette forme de l'intermédialité consiste à transformer complètement un média à un autre c'est-à-dire la transformation du système de signes non verbaux par le biais du verbal comme dans le cas de l'adaptation cinématographique des textes littéraires ou dans la novélisation.

La deuxième pratique « *la combinaison médiatique* » est beaucoup plus la manifestation du voisinage de plusieurs médias comme dans l'opéra, le théâtre ou la bande dessinée, dont les diverses matérialités se présentent dans toute leur hétérogénéité, mener vers la formation d'un nouveau média sans la réécriture, sans être fondue dans le matériau verbal (Rjw, 2006, 52) puisqu'elle ne peut pas servir à l'analyse d'un produit qui n'exploite que le système textuel.

Un autre concept « *intermédialité références* » se réalise sous forme de l'évocation ou l'imitation des techniques propre à d'autre media (d'art) « *évoquer ou les imiter* » (Rjw, 2006,55) ; les textes littéraires intermediales renvoient à d'autre systèmes d'expressions de nature audio/visuelle (extra-verbaux), à l'expérience sensible et au souvenir du lecteur par tentative d'imitation. Ces textes insèrent des modèles artistiques (filmique, musicale ou picturale) qui ont des techniques dont le texte capable de crée des effets proches de celles-ci tels que les jeux du rythmes en musique.

E. Routier s'interroge, pour sa part « *qu'est-ce que l'intermédialité permet d'aborder, concrètement, et comment peut-on s'en servir? L'étendue des domaines et phénomènes qu'elle couvre pose en effet problème. À ce sujet, Müller formule une question importante : [comment construire un système pour tous les types d'interactions possibles ou réalisées?] » (Routier, 2012, 15). Donc, « [concevoir l'intermédialité comme un axe de pertinence] qui peut venir prolonger ou compléter d'autres approches [et] contribuer aux travaux sur l'intermédialité littéraire en tant qu'outil pour l'analyse de textes » (Routier, 2012, 15) mais toujours vers des autres questions « [...] quels sont les phénomènes, en littérature, qui impliquent une relation intermédiaire et de quelle manière l'intermédialité est en mesure de rendre compte de ces phénomènes » (Routier, 2012, 15)*

« *La transposition médiatique* » permet de circuler de medias en media selon des conditions transformationnelles spécifiques faisant des conséquences esthétiques notables tel que « *la fidélité quasi-totale à la séquence filmique* » (Castagnet-Caignec, 2017,12).on peut parler de cette pratique si on considère « *L'Amour, la fantasia* » comme une sorte de novélisation, surtout pour la partie « *Les voix ensevelies* », qui emprunte sa structure au scénario du film « *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* ». Djebbar y reprend la même structure en mouvement et fait parler, tout comme dans la nouba, à tour de rôle, des femmes combattantes ainsi « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » son texte s'enrichie par le scénario et la structure du même film. Néanmoins, ils ne consistent pas formellement une véritable adaptation dont les codes ne sont pas facilement repérables de l'activité de transécriture.

La lecture a un rôle important d'interpréter les choses alors qu'il est suffisant de concevoir l'intermédialité que comme une simple relation construite entre les médias mais aussi comme Audry Vermetten souligne :

« *Il s'agirait au contraire de parvenir à une approche plus rigoureuse et plus fonctionnelle du phénomène [d'intermédialité littéraire] [...]. Montrer comment [l'auteur] parvient à créer un « effet-cinéma » chez le lecteur, et en quoi cet effet consiste : voilà à quoi tient notre effort dans le présent (texte).* » (Vermetten, 2005,491)

La question des « *références intermediales* » abordée par Rajewsky et de la compétence de lecteur qui lui permet d'en avoir une perception sensible est ainsi « *Comment un lecteur reconnaît des indices d'un mode d'apparaître cinématographique ou picturale dans le texte littéraire* », « *on peut [...] déjà repérer deux grands champs intermédiaires qui*

*correspondent à deux grands modes perceptifs, l'un relatif à l'oralité (à la perception auditive, l'autre relatif à l'image (à la perception visuelle)» (Bascale–Huglo, 2007, 27)*

Alors cette troisième pratique nous semble plus convenable pour notre analyse. Elle nous permettra d'étudier les stratégies textuelles de constitutions de sens qui contribueront à la signification globale de l'œuvre. Parce qu'on a choisi « *les références intermediales* » on va l'aborder comme une notion « *d'un défi de lecture* » comme l'a nommé Gharbi, il faut qu'on approfondisse ainsi un peu plus tout d'abord par l'idée (Rajewsky, 2006,55) « *d'évoquer ou les imiter* ». Donc le concept d'imitation, d'évocation et de référence intermédiaire sont « *synonymiques* » (Gharbi, 2010,82) d'ailleurs l'imitation selon le théoricien est ce que fait l'œuvre littéraire à des techniques d'autre média ; en passant du septième art à la littérature par l'imitation de ses techniques.

Donc, il existe deux formes de référence : la première référence explicite qui ressemble à l'intertextualité et la deuxième l'évocation implicite qui dépend de l'actualisation mentale du lecteur même si le récit ne présente pas l'intermédialité concrètement ou par l'imitation. Le lecteur par son processus cognitif peut voir et entendre lors de la lecture ; il puisse reconnaître les petits indices, les traces, les marques et les signaux que ce soit faibles ou forts par leur présence. Il doit avoir cette compétence de sensibilité qui dépend de leur expérience culturelle, l'aptitude de s'en souvenir au moment de lecture et la capacité d'actualiser les références.

Audrey Vermetten donne l'importance à une pratique de littérature appelée « *spectaculaire* » (Vermetten, 2005, 492) pour pousser le lecteur à penser à l'esthétique d'autre art lors de la lecture d'un roman. Il a mentionné plusieurs moyens pour connaître le « *fonctionnement indiciel* » (Vermetten, 2005, 494) d'un récit caractérisé par l'intermédialité. Vermetten ainsi fait remarquer que le récit présentera des signes qui « *orienter* » (Vermetten, 2005, 494). Le lecteur peut découvrir la présence d'une intermédialité implicite comme l'usage d'un vocabulaire spécialisé renvoyant aux arts utilisé dans le code narratif littéraire, il nous invite ainsi à prendre en considération « les indices explicites » de l'intermédialité dans l'œuvre littéraire. Les indices sont de nature à la fois textuelle, co-textuelle et diégétique. Autrement dit ce sont « *les seuils* » de Gérard Genette « les titres, l'intertitre, les couvertures et annexes, les épigraphes, les préfaces et les postfaces »

## **I\_2) Le récit Djebarien et l'intermédialité :**

La conception de « l'intermédialité » nous invite à lire une œuvre d'art aussi bien dans sa spécificité que dans toute sa complexité, en intégrant divers fragments, non pas comme une juxtaposition, au contraire comme une intégration continue, en somme comme une continuité dans la discontinuité des formes artistiques. C'est le rapprochement, la complémentarité et l'interaction entre les différentes formes artistiques. Contrairement au concept de l'intertextualité littéraire, l'intermédialité apparaît comme une sorte d'*arts combinatoria* initiant un dialogue, un échange entre deux ou plusieurs arts et faisant intervenir différents niveaux de relations : le niveau technique (transposition cinématographique par exemple), le niveau de la représentation et le niveau esthétique.

Dans notre perspective, l'intermédialité participe de la mise en relation d'un texte littéraire (signe verbal) avec l'ensemble des textes artistiques (signes iconiques et visuels). Elle rend également compte de la dynamique du processus de transformation ainsi que des rapports qui s'établissent entre les différents médias. Il s'agit aussi bien d'une appropriation-réécriture des autres formes d'expressions artistiques que des modes d'insertion (d'immixtion) des fragments dans l'espace textuel.

Par intermédialité nous entendons donc, à la suite de Müller, une relation de coprésence, de transposition, d'intégration et d'interdépendance permanente des différentes formes d'expression artistique. Autrement dit, les romans s'inscrivent dans une approche esthétique, qui se retrouve aussi bien dans la littérature, la peinture, la musique que dans le film et pour laquelle l'expérimentation à travers le mélange des genres et des thèmes, la transposition, l'adaptation, l'hybridité de l'œuvre, est un principe de création. Ainsi définit, l'intermédialité permet de proposer une lecture de *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar à travers une étude de l'inclusion du récit cinématographique dans l'espace textuel. C'est par la voie de la vue que le lecteur entre dans le monde romanesque, sous l'effet conjugué du projecteur et du rêve.

L'intermédialité ne fonde pas une relation de réécriture au sens strict du terme, mais bien une relation de dialogue, de complémentarité entre différents médias comme si ce rapprochement des arts permettait de faire éclater les cadres et les frontières des genres et de proposer un désir de syncrétisme et de répétition, que ce soit pour les arts plastiques et le film ou pour la littérature : non pas une rupture mais une intégration. Cette *dispositio*, pour reprendre un terme de la rhétorique classique, fonde en grande partie l'écriture postcoloniale,

non seulement parce qu'elle repose sur une hybridité des genres mais aussi parce qu'elle refuse l'unité, la pureté et exhibe, de manière différente et parfois ostentatoire, l'hétérogénéité. Ce sont les modalités de cette écriture du discontinu et du mélange qui déterminent la spécificité et la singularité d'Assia Djébar.

Dans *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djébar, l'intermédialité devient un instrument de création permettant l'intégration au cœur même du roman de problématiques très diverses. Le roman se construit sur un dialogue permanent entre différentes formes d'expression artistique : un dialogue interne se noue entre le texte et l'image. La place du film dans le tissu narratif met en valeur la recherche esthétique de l'écrivaine, sa volonté de structurer le récit, et souligne en même temps le souci quasi permanent d'insérer différentes formes de la culture algérienne. L'hétérogénéité de cette écriture et l'interaction médiatique n'apparaît pas comme une fin en soi, elles sont au service d'une réalité complexe et pluridimensionnelle. Malgré cette diversité, deux constantes – l'une d'ordre formel et l'autre d'ordre thématique – se dégagent du texte. D'une manière générale, l'insertion des séquences de films détermine les structures fondamentales du roman en ce sens qu'elle s'efforce d'éclairer le projet romanesque de l'auteur. En tant que code, elles amplifient le discours critique du roman.

L'intermédialité va dans deux sens, dans le sens d'un renforcement du message énoncé par le narrateur omniscient, d'une part, et, d'autre part, dans le sens d'une autoréflexion, d'un commentaire métatextuel. Sur un autre plan, l'intégration de ces films s'inscrit à bien regarder dans une technique générale de condensation et de répétition et renforce par ailleurs l'articulation par imbrication et par la superposition de différents niveaux d'énonciation. Le film introduit une innovation esthétique de taille qui se matérialise d'une part dans un permanent changement de perspectives, d'autre part dans l'amplification du discours critique.

## **II. La dimension cinématographique dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *L'Amour, la fantasia* :**

### **II.1. Des *Femmes d'Alger dans leur appartement* à *L'Amour, la fantasia***

#### **II.1.1. Le visuel ou l'œil-caméra :**

Dans les milieux littéraires, Assia Djébar est connue souvent comme écrivaine. Mais comme elle a produit des réalisations cinématographiques, elle n'est pas en reste du monde du cinéma. Cela n'a pas échappé aux critiques qui ont exploité le rapport entre l'expérience

cinématographique et la création littéraire pour caractériser son écriture comme une « *écriture-caméra* ». Elle semble écrire comme avec une caméra à la main plutôt qu'un stylo. Tout semble ne passer que par son regard (un regard-caméra). A ce propos, l'universitaire Beïda Chikhi affirme que: « *le regard, sujet ou objet de perception, inaugure [...] un geste de mise en spectacle qui donne naissance à une véritable institution de l'image* » (Boudjadja, 2015,165).

Dans ses textes, la romancière ne présente l'univers de ses personnages au lecteur qu'à travers leurs propres yeux (qui se veulent « caméra » également). Un exemple illustre cela: celui d'un personnage dans la nouvelle *Femmes d'Alger*, la femme du chirurgien Ali qui est décrite physiquement avec beaucoup de précision (sa tête, son visage plus particulièrement), mais elle semble à peine reconnaissable. Il met du temps à reconnaître le corps de sa conjointe qui est étendu devant lui.

« *Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés—le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur—ou châtain clair, plutôt auburn, serait-ce Sarah? Non, pas noirs... La peau semble transparente, une perle de sueur sur une tempe...La goutte va tomber. Cette ligne du nez, la lèvre inférieure à l'ourlet rose vif: je connais, je reconnais* » (*Femmes d'Alger*, 11). En plus des personnages qui y sont posés en qualité de témoins oculaires de l'univers dans lequel ils évoluent; les « scènes » et « spectacles » sont parfois clairement présentés comme des films à visionner. Bien qu'ils ne soient pas déclarés « cinématographiques », les passages reproduisent des effets visuels et sonores proches de ceux du septième art.

L'œil-caméra qui se déploie à travers l'œuvre fait penser à l'une des techniques du Nouveau Roman, appelé également « *L'école du regard* » en raison du rôle considérable qui y est accordée à la description. À ce propos, Alain Robbe-Grillet constate que: « *Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical: le présent de l'indicatif. Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction distants, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier.* » (Robbe-Grillet, 1963,130)

La romancière, cède la place à la cinéaste qui déploie image, son, odeur et voix dans le but de faire revivre cette guerre avec tout son tumulte et son mouvement. S'imprégnant d'une grande partie des récits de guerre, elle arrive non sans peine à intégrer des procédés filmiques à la narration. Mais cette influence cinématographique sur l'écriture Djebarienne trouve sa source dans la réalisation pour le compte de la télévision algérienne de deux longs métrages :

*La Nouba des femmes du mont Chenoua* (1978) et *La Zerda et les chants de l'oubli* (1982). L'auteure elle-même relie la réalisation de ses deux films à l'écriture de « *Femme d'Alger dans leur appartement et L'Amour, la fantasia* ». Elle souligne dans un entretien la filiation artistique qui relie et rapproche ses œuvres :

« *Tout ce que j'ai pris là [...] est devenu du texte. Il se trouve en effet dans la IIIe partie de L'Amour, la fantasia. [...] Quand j'ai commencé à écrire le volume, la troisième partie ne devait pas porter au présent. C'est en cours d'écriture que j'ai compris que si je reconstituais la guerre du XIXe siècle, il fallait aussi passer par la guerre vécue par les femmes. L'utilisation de ce matériau de repérage sonore n'est donc venue qu'après, comme contrepoint, comme mémoire des femmes de ma tribu.* » (Boudjadja, 2015,166)

Enfin, il ressort que « *l'écriture-caméra* » d'Assia Djébar crée inévitablement des effets de visualité cinématographiques aussi nombreux que diversifiés et préside grandement à l'écriture du récit Djébarien. Explorant le visuel comme un nouveau mode de l'expression des identités et des paroles des femmes algériennes, l'auteure a exploités des expériences cinématographiques qui lui ont permis d'orienter son écriture vers une quête identitaire, laquelle se trouve au centre de son quatuor romanesque.

Djébar tente de faire une nouvelle forme d'écriture textuelle et filmique. Le film en tant qu'objet langagier a sa propre dynamique interne, et celle de la narratologie filmique. Alors Djébar fait recours à une langue faite d'image exprimant des impressions, des sensations, et des émotions. Dans l'article de Mohamed Ben Saleh et selon les propos de Méliès, l'inventeur du langage cinématographique, « *[le] langage cinématographique [...] n'était que de simples productions de scènes de la vie quotidienne [...] reconstitution de la réalité en studio avec des acteurs. C'est ainsi que née la fiction cinématographique [...]* » (Ben Saleh, 2011, 153)

Le film est une œuvre collective, il doit respecter des exigences techniques (décor, montage, sonore) tandis que le roman est une œuvre individuelle. Réaliser un film revient à maîtriser les codes, les symboles et les techniques. Nous pensons ainsi qu'une œuvre littéraire appartient à tout le monde et non seulement à son auteur et la même chose pour l'œuvre cinématographique.

Le cinéma est aussi un récit mais conçu et présenté sous la forme d'un spectacle. En effet la littérature et cinéma sont une pratique intellectuelle. L'image et le texte sont non seulement à affronter mais aussi à associer. L'activité Djébarienne est proche de la narration

cinématographique, du lyrisme et de médiation. Elle emprunte aux techniques filmiques le langage cinématographique qui est équivalent exact au langage littéraire. Donc la fascination qu'exerce le cinéma sur l'homme de lettre à du temps d'exister. Djébar dont l'univers romanesque sature de référence à peinture, à la musique et photographie et au cinéma...etc. Témoignage d'une curiosité pour les arts qui se manifeste sous forme de l'intermédialité. « *Le mot et l'image sont deux corrélations qui se cherchent éternellement, écrivait Goethe* » (Ben Saleh, 2011, 166).

Assia Djébar a déclaré « *cela n'est pas abandonner le mot pour l'image. C'est faire de l'image son. C'est effectuer un retour aux sources du langage.* » (Bathelmebs, 2013, 01)

À travers sa déclaration, on comprend que l'œuvre littéraire d'Assia Djébar est en dialogue avec sa production filmique. Il s'agit de faire de l'image-son, un procédé qui s'amalgame, le visuel créant des tableaux / plans diverses qui mettent les identités en langage. La création artistique de la romancière alors « *[...] passe avant tout par un travail du langage que de la langue, qui renvoie à des référentiels multiples, à une polyphonie émotionnelle, à la diversité, à la composition de l'identité personnelle intentionnelle, répondent l'hybridité de l'écriture et la fragmentation de la pellicule : l'identité, mise en mots et en images, n'est plus un [...]* » (Hélène.B, 2013,01) alors l'identité devient plurielle, le métissage des deux genres, c'est toujours pour but de la sororité « *le système de pensée de Djébar devient protéiforme*» nous permet de voir et entendre les voix des femmes algériennes « *comme autant de prisme d'une identité composite* » (Bathelmebs, 2013, 01). Donc les deux romans sont des témoignages des femmes issues du film *La Noubia*.

Notre romancière est animée par le désir de visiter son pays, en souhaitant de trouver une inspiration qui la guidera peut-être, selon Farah Gharbi, vers une nouvelle voie/voix d'expression pour les années à venir et dont le cinéma qui a sa faveur en 1978 lui donne la chance de devenir un témoin authentique de la collectivité féminine puisqu'il lui permet d'enregistrer de concert, dans une perspective ethnographique et sociologique, tous les mouvements et les actes, toutes les voix et les images de la musulmane qu'elle veut particulièrement ceux qu'on cache, qu'on refuse de montrer, ceux des femmes au quotidien

C'est de cette manière qu'Assia Djébar, peu à peu, réussit à mettre en forme le projet qui sera dorénavant le sien et qui, tout en prenant racines dans l'art synthèse (cinéma), germera et s'épanouira dans toute sa prose romanesque à venir, en premier lieu dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* en deuxième lieu *L'Amour, la*

*fantasia*. Ce grand projet s'attache à rendre possible, à même la fiction, une autobiographie dénuée de honte, légitime, voire souhaitable parce que non plus exclusivement individuelle, mais aussi collective, plurielle. C'est à travers l'Histoire et les souvenirs de toutes les musulmanes réunies qu'Assia Djébar voudront progressivement faire entendre sa propre voix; pareillement, c'est à travers sa vie que l'auteure s'ingéniera à faire éclater les vérités de ses sœurs restées trop longtemps en marge d'elles-mêmes et de l'existence.

## **II.1. 2. Du visuelle au descriptive :**

L'impuissance de l'homme et l'incessibilité de la femme, le mouvement de la description épouse parfaitement l'œil-caméra qui introduit le plan par le verbe « regarder », les critiques caractérisent l'écriture d'Assia Djébar comme une « écriture-caméra ». L'arrêt sur le seuil crée une sorte d'arrêt sur image générant l'effet de la caméra subjective. La romancière passe du visuelle au descriptive, ce procédé d'écriture-caméra de « *L'Amour, la fantasia* » tout d'abord due aux peintres orientalistes qui rendent la femme et la ville algérienne visuelle. D'ailleurs se fait ainsi à travers la description et le regard d'un personnage comme le passage suivant :

*« Premier face à face. [...] Cinq heures du matin. C'est un dimanche [...]. Un premier guetteur se tient, en uniforme de capitaine de frégate, sur la dunette d'un vaisseau de la flotte de réserve qui défilera en avant de l'escadre de bataille, précédant une bonne centaine de voiliers de guerre. L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit, le jour même : « j'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne. » [...] Sur trois rangées, l'immense cortège de frégates, de bricks et de goélettes pavoisés de pavillons multicolores, peuple sans discontinuer l'entrée de la baie » (l'Amour, la fantasia, 18)*

Ensuite ce procédé d'écriture-caméra des « *Femmes dans leur appartement* » ainsi due aux peintres occidentaux qui dévoilent la femme algérienne dont la description se fait à travers le regard des personnages comme l'exemple au-dessus (le regard d'Ali le chirurgien qui décrit le corps de sa femme Sara).

Assia Djébar continue à faire intervenir ses talents cinématographiques en rajoutant une autre dualité visuelle qui s'installe. Il s'agit cette fois du *jeu de l'ombre et de la clarté*. Cette technique est déjà utilisée dans son film « *La Nouba* » dont la lumière et l'obscurité accompagne l'espace et les personnages même dans ses deux récits lors de la description.

L'image éclairée par la lumière et sa qualité de perception dépend d'elle. Donc la description des images toujours accordée par la lumière qui sera parfois absente dont l'obscurité va la remplacer et ses deux derniers sont accordés à des scènes qui signifient par leur description soit la clarté ou le manque de netteté donc Djébar privilège tout cela du cinéma ainsi que les ombres (celle des personnages, des mortes, de la nuit et même du jour).

La lumière a plusieurs caractéristiques, elle peut être naturelle ou artificielle ; appartenant au monde réel ou irréel des personnages : celui du rêve ou du souvenir comme les personnages d'Assia Djébar qui sont parfois (fatiguée, en douleur, nostalgiques...) tout dépend de leurs sentiments. Cette technique issue du cinéma créant des effets similaires dans les récits de la romancière, comme en témoigne on prend quelque extrait plus susceptible pour bien illustrer nos idées : la scène du recueil (*Femmes d'Alger dans leur appartement*) parle d'Ali le chirurgien, qu'on a vu au-dessus, il n'arrive pas de reconnaître sa femme parce que l'éclairage manque de netteté à cause d'un bouillard : « *Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés — le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur — [...] Fumée s'élevant en volutes [...]* » (*Femme A, 57-58*) comme dans la scène de « *L'Amour, la fantasia* » son protagoniste sur le cheval, il n'arrive pas de déterminer ce qui loin parce que l'objet lointain toujours manque la netteté « *il n'aperçut qu'une tache lointaine [...], à peine mobile* » (*l'Amour F, 104*)

Les protagonistes Djébariens apparaissent parfois comme des ombres, des errantes/flottantes ou bien des fantômes c'est pour faire l'objet de description plus développée comme les exemples suivants :

« *L'autre partie du visage, profil de pierre, statue lointaine qui va flotter en arrière, toujours en arrière* » (*Femme Alg, 58*)

« *Il arrêta son cheval, fixa la direction indiquée : il n'aperçut qu'une tache lointaine [...], à peine mobile* » (*Amour F, 104*)

« *Fantômes blancs [...] ensevelies à la verticale* » (*Amour F*, 135)

« *Où le jour éclate au-dessus de la conque profonde* » (*Amour F*, 18)

Les effets d'ombre ou de lumière sont issus de la technique du cinéma Djébar affirme « [...] *mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre [...]* » (*Vaste est la prison*, 14). Ils sont explicitement utilisés mais on peut facilement les détecter.

Bref, le nouveau romancier Alain-G a essayé d'associer l'écriture du roman et cinéma après il a pris conscience de l'influence des moyens de communications (les médias) sur la création artistique donnant l'importance à l'aspect visuel dont Roland Barthes a évoqué ainsi cette idée « *la nature optique du matériel romanesque* » (Barthes, 1964,18). Alors les deux romans se caractérisent par une structure en montage avec les fragments autobiographiques. Il s'agit d'un effet des champs contre les champs narratifs où l'effet miroir suggère l'importance du visuel dans ce roman.

### **III. La dimension picturale :**

#### **III.1 Peinture et littérature dans le récit Djébarien : dialogue des peintres**

La narration visuelle de notre deux corpus s'enrichit d'avantage par l'interférence du picturale qui a été confirmé par l'auteure elle-même et par les critiques de son œuvre dont le lecteur ne lui échapper une telle remarque (le croisement entre l'expression romanesque et l'expression iconographique). L'iconographie qui entoure la production matérielle du récit Djébarien n'est pas innocente, mais signifiante. À bien des niveaux et selon divers degrés, elle en révèle beaucoup (quoique de façon indicielle seulement) sur l'esthétique de la romancière. Elle signale que l'image fait sens dans l'imaginaire scripturaire de Djébar, qu'il faut en tenir compte, et qu'elle ne joue pas uniquement un rôle « *d'emballage* » commercial, d'attraction strictement publicitaire. Il s'annonce d'emblée à partir des couvertures, des titre, des intertitres et des textes.

Tous se lisent dans le premier corpus sous le titre éponyme du tableau « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » de Delacroix et l'intertitre de « *Femme Arable* » de Picasso. Les différents tableaux de la femme algérienne créés par Delacroix et Picasso se veulent comme une réécriture faite par Assia Djébar.

Pour le deuxième corpus « *L'Amour, la fantasia* » La peinture nourrit l'imaginaire d'AssiaDjebar se lit à partir la couverture choisie pour le roman dont le titre écrit sur une toile de *L'Enlèvement de Rebecca*. Le titre et le tableau est une représentation du tableau de Delacroix qui illustre l'amour et la violence guerre. L'œuvre associe les différents tableaux de *fantasia*, créés ainsi par Fromentin qui apparaît comme un écrivain contribuant à la narration Djebarienne par deux récits : « l'histoire des « deux neyettes », puisée dans *Un Été dans le Sahara*, de même que celle de Haoûa relatée dans *Une Année dans le Sahel* »

Des tableaux de Delacroix qui aient séduit les éditeurs (en concertation avec l'auteure) ne peuvent qu'exciter la curiosité du lecteur de l'œuvre Djebarienne puisque ce peintre a déjà concrètement influencé le travail d'écriture d'Assia Djebar par le passé avec le recueil *Femmes d'Alger*. Rien ne peut empêcher le lecteur de croire alors qu'avec *L'Amour, la fantasia*, l'allusion faite autre fois à Delacroix ne relève pas du hasard et que l'influence de ce peintre a pu se perpétuer jusqu'en 1985, puis de manière réaffirmée en 1995, bien que différemment, peut-être seulement en inspirant l'esthétique de l'écrivaine :

« On peut penser [...] que le choix de Delacroix, [de deux autres] de ses tableaux continue l'« association » Djebbar/Delacroix consacrée depuis « Femmes d'Alger » et [qu'ils fonctionnent] donc comme [indicateurs] de reconnaissance pour le futur lecteur. Il y a donc une continuité certaine. Mais il n'y a pas la même nécessité organique que dans l'ouvrage précédent entre peinture et littérature. [Ce sont des illustrations] [...] qui ne [donnent] pas lieu à la richesse antérieure du dialogue avec le texte » (Chaulet-Achour et Silem cité par Hacib, 2010,128)

Les critiques de cette interférence dans l'écriture de Djebar sont peu, ils en ont consacré un chapitre dans leur ouvrage. Beïda Chikhi(1990) dans son récent ouvrage (2007) à la médiation picturale véhiculée par les peintres orientalistes. Farah Aïcha Gharbi (2010,63-80), dans un article sur la rencontre de la peinture et de l'écriture dans *Femmes d'Alger* par la suite en (2010) et Monia Hacib (2010). Ces critiques faites pour insister sur l'idée d'Assia Djebar d'affranchissement la femme arabe enfermée en l'arrachant aux modèles créés par les peintres et au même temps affranchir son écriture de l'emprisonnement genre romanesque.

Notre objectif d'abord, sera de déterminer à quel point le récit Djebarien est marqué par la peinture ainsi que esthétiquement. Ensuite, déterminer la vision de l'auteur à travers l'esthétique des parties dont elle s'en inspire. Enfin, apprécier la manière dont l'écrivaine l'a médiatisée en nombreux passages produisant des effets de picturalité issus de la théorie d'intermédialité travaillant le récit de Djebar de façon parfois explicite et parfois implicite.

### III.1.1. L'art plastique dans les deux romans :

En effet, l'intérêt pour le peintre chez AssiaDjebar commence par *Femme d'Alger dans leur appartement* où deux peintre, Delacroix et Picasso, façonnent le regard porté sur l'œuvre et les personnages dont la première nouvelle éponyme se donne à lire comme une réécriture de la toile du peintre français Delacroix. En portant le même titre. Mais elle y'ajoute plusieurs thèmes et idées qui ne sont pas présent dans le tableau.

Dans le nouveau recueil *Femme d'Alger* Djebar entretient un rapport avec la toile femme d'Alger de Delacroix « [...] avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme [...] » (Boudjadja, 2015, 167). Nous avons deux tableaux de Delacroix tout comme l'œuvre de Djebar comporte deux partie 'avant' et 'hier' qui présentent deux époques de l'évolution de la femme algérienne avant, pendant et après la guerre d'indépendance algérienne. Dans la dernière partie il s'agit d'un intertitre intitulé « *La Femme qui pleure* » qui emprunte son titre à une toile de Picasso.

Djebar médiatise l'écriture de picturale ou du plastique dans plusieurs passages à travers le jeu des lumières, des couleurs, des formes et des attitudes. D'ailleurs Dans un livre intitulé des mots et des couleurs André Billaz affirme que : « *La littérature fut d'abord selon toute vraisemblance, une sorte de substitut [pour la peinture] : lorsqu'on ne pouvait pas voir le tableau et qu'aucune production n'était disponible, l'écrit prenait en charge une description qui devait d'abord donner un équivalent du visuel* » (Billaz, 1981,89).

Alors l'univers plastique des deux peintres se matérialise à travers :

« *Les nouvelles du recueil et l'écriture, dans une tentative de dépassement, dévoile ce que la toile ne montre pas. Pour tentative de dépassement, dévoilement ce que la toile ne montre pas* » (Hacib, 2010,74). Il serait utile d'en témoigne plus Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'AssiaDjebar reste à ce jour la manifestation et la concrétisation la plus évidente de cette relation, fait que l'auteure a d'ailleurs elle-même confirmé à plusieurs reprises, notamment en 1979 dans la postface du recueil : « *Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes* » (*Femme d'Alger*, 263)

Gharbi a évoqué aussi les rares chercheurs comme Pamela Hoffer, Christiane Chaulet-Achour et Beïda Chikhi qui ont posé la question sur le regard en encourageant les lecteurs du recueil d'Assia Djébar à voir également la pratique d'une réécriture complexe des tableaux qui l'inspirent. « *Comment peint-elle un texte par un langage métaphorique ?* », se demande Hoffer. « *Comment écrire comme un peintre ?* », poursuit-elle.

Chaulet-Achour, en décrivant le recueil d'Assia Djébar en termes de « *transposition* » et de « *transformation* » des « *signes* » inscrits sur les toiles de Delacroix et Picasso. Et Chikhi, ainsi parle de l'écrivaine au centre d'un « *dialogue avec les peintres* » (2007,60) voire qu'Assia Djébar aboutit à un déchiffrement des codes picturaux pour pouvoir se les approprier en leur faisant cependant d'abord subir certaines « *modifications* ».

Dans *L'Amour, la fantasia*, la référence à Delacroix n'est pas explicite que les femmes d'Alger mais le récit se nourrit indéniablement de la médiation plastique comme dans l'exemple de l'odalisque et de la fantasia dont l'esthétique du roman a inspiré l'écriture de plusieurs épisodes de guerre.

Assia Djébar en les remaniant, elle s'empare virtuellement de ces actes artistiques et les expose à sa manière en les retouchant de son coup de pinceau. Ce roman se présente comme une réécriture de la sonate *Quasi Una fantasia* de Beethoven, réserve aussi quelques lignes à la relation qui unit implicitement le roman à l'esthétique de Delacroix.

Donc la peinture abstraite nourrie par le souci d'une esthétique picturale que par celle d'une réécriture de toile. L'auteure suggère la nature plastique dans Le chapitre « *Femmes, Enfants, bœufs couchés dans les Grottes* » raconte le récit des asphyxiées du Dahra. Le tableau des asphyxiées rappelle *La Mort de Sardanapale (1827)* de Delacroix tant sur le plan de la forme que sur le contenu. Assia Djébar met l'accent sur l'intensité des couleurs surtout le rouge et le contraste des lumières comme Delacroix qui considéré comme coloriste révolutionnaire passionner par la lumière nouvelle lors de son voyage au Maghreb.

« *À l'entrée, gisaient les animaux morts, déjà en putréfaction, entourés de couvertures de laine; bagages et hardes des réfugiés brûlaient encore [...]. Tous les cadavres étaient nus, dans des positions qui indiquaient les convulsions qu'ils avaient dû éprouver avant d'expirer. Le sang leur sortait par la bouche; mais ce qui causait le plus d'honneur, c'était de voir les enfants à la mamelle gisant au milieu des débris de moutons, de sacs de fèves [...] étendus à l'entrée, les bœufs, les ânes, les moutons; leur instinct les a poussés à respirer jusqu'à la fin l'air extérieur qui pouvait encore pénétrer. Au milieu des animaux, souvent même sous eux, gisent des corps de femmes, d'enfants :*

*quelques-uns furent écrasés par l'affolement animal [...] un homme mort, le genou à terre, la main crispée sur la corne d'un bœuf. Devant lui était une femme tenant son enfant dans ses bras »* (L'Amour, la fantasia, 90)

Djebar colorise l'image de l'Algérie qui souffert et meurt. Se concentrant sur l'Algérie/féminin dont la dernière scène était d'une femme peur de la violence au milieu de la guerre portant son enfant tout comme Delacroix qui présente deux femmes au milieu de son tableau. Enfin, Il est difficile se préciser la mesure de la réécriture parce que les tableaux n'ont pas littéralement traduit mais on constate que le recueil *Femmes d'Alger* pratique plus officiellement et clairement la réécriture de la peinture.

### **III.1.2. « Femmes d'Alger » : du Delacroix à Picasso**

L'utilisation de l'éponyme de Femme d'Alger par Djebar n'était pas qu'au niveau de couverture mais plutôt ainsi au niveau d'un intertitre du récit présentant une nouvelle de quatre partie qui parle de la vie d'un couple algérien marié Sarah et Ali le chirurgien qui vivent dans un seule appartement. Les deux premières parties de nouvelle parlent de cauchemar d'Ali sur l'opération pendant la nuit tandis que les deux dernières parties parlent des rencontres de Sarah avec les femmes au hammam en se remémorant, se rappelant ensemble leur passé (dont ces conversations, on les constatent ainsi sur la toile de couvertures).

La première scène de cauchemar se déroule dans un espace irréel de caractère onirique à travers lequel en pouvant donner à voir comment la romancière a passé de peinture au scripteur du récit éponyme qui s'est inspiré du tableau de « *Delacroix* » mais ainsi de « *Picasso* » dont la scène des femmes\_ en plein de lumière au hammam en discutant et partageant leur souvenir\_ caractérise sa toile.

#### **III.1.2.1 Delacroix et Femmes d'Alger :**

Delacroix Chef de file du romantisme français. Romantique par son goût pour le mouvement, l'arabesque, dans ses œuvres l'artiste n'hésite pas à exprimer des opinions politiques. Il 'est ainsi l'un des grands orientalismes qui traverse tout le XIXe siècle. Dans cette époque a présenté des grandes pages de la peinture préférant d'exploiter son imagination, Delacroix décrit : « *devant la nature elle-même c'est notre imagination qui fait le tableau* » (Jacques Mandelborjt, 2012, 01). Delacroix croit à l'idée de sentiment de romantisme qui contient l'idée du rêve permettant au peintre de construire sa propre réalité.

Théophile Gautier a décrit le travail de Delacroix comme un art tout entier qui ne reproduit pas la réalité exacte :

*« Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations [...] que nous inspire l'aspect du monde. C'est ce que comprenait instinctivement ou scientifiquement Delacroix, et ce qui donnait à sa peinture un caractère si particulier, si neuf et si étrange » (Gautier, 1874, 216)*

En 1882, Delacroix fait un unique voyage au Maroc et en Algérie. À Alger, il est autorisé à visiter Le Harem d'un corsaire turc, une révélation qui lui inspire *Femme d'Alger*. Chef d'œuvre contient trois femmes arabes dans un antérieur du harem, qu'il expose en salon de 1884. Ce tableau suscite des polémiques parce que la peinture de Delacroix se situe dans un rapport difficile entre l'observation du vrai et l'impulsion visionnaire. Le peintre croit qu'il a compris l'algérienne alors que sa compréhension étaient de ses rêves et de l'illusion s'intéressant qu'au physiques et décorative de la femme et le lieu de harem dont le tableau contient encore une part de mystère

Alors tout d'abord, on tire quelques passages du roman pour expliquer comment « Assia Djébar » inclue l'esthétique de la peinture de « *Delacroix* » dans leur écriture :

*« Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés – le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur – ou châtain clair, plutôt auburn, serait-ce Sarah ? Non, pas noirs... La peau semble transparente, une perle de sueur sur une tempe... La goutte va tomber. Cette ligne du nez, la lèvre inférieure à l'ourlet rose vif : je connais, je reconnais ! » (Femme d'Alger, 61)*

*« [...] hommes au torse nu, au masque d'infirmier sur la bouche (non, pas «mes» infirmiers) [...], [...] la table se découvre avec des flacons suspendus, et des tuyaux, un matériel de cuisine ?... « Ma » table, « ma » salle, non, je n'opère pas car je ne suis pas là, à l'intérieur [...], je regarde, mais je ne suis pas avec eux, Sarah se réveillera-t-elle, début ou fin de l'opération [...] » (FA, 62-63)*

Le cauchemar d'Ali ressemble à l'expérience de Delacroix qui n'a pas arrivé à connaître ni l'algérienne, ni la peine qu'elle porte en elle à cause de l'enfermement et du silence ainsi le chirurgien n'a pas connu ni sa femme, ni le mal. Les deux hommes mettent l'accent sur l'aspect extérieure ; sur le corps de la femme et le décoratif. Ali était extérieur de

la salle de l'opération comme Delacroix était extérieur de la situation de l'emprisonnement et du monde intime des femmes algériennes. Les deux regardent la femme comme un objet de regard et non un sujet qui a une vie intérieure.

A partir la lecture et l'interprétation de Djébar, on constate que, en premier lieu, la romancière a utilisé des procédés d'écriture "explicites" comme le titre, l'intertitre et le vocabulaire. En deuxième lieu, des procédés d'écriture du rêve renvoyant au peinture de Delacroix.

### III.1.2.2 Picasso et Femmes d'Alger :

Assia Djébar inclue dans son récit la peinture de « Picasso ». Elle rassemble les femmes dans le hammam pour les faire offrir nues au public à partir "le métaphore de l'eau". Les femmes sont nues à l'intérieur du hammam, l'une parle de soi-même à l'autre de leur douleur, leur souffrance et leur passé. Les femmes à ce moment se libèrent de ses maux et ses mauvais sentiments cachés longuement.

*« La liberté ! Qui sort de la chambre chaude [...] Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère [...] » (FA, 101-102).*

*« Enfin les héroïnes [...] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilées » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leurs corps » (FA, 260)*

Dans la postface Picasso offre les femmes d'Alger nues sans voile et sans vêtement comme telle l'image de hammam. Le lecteur va avoir un sentiment étrange autour la présence de Picasso après Delacroix. Djébar écrit : « Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps [...]. [...] il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante [...] » (FA, 260) ; ici les femmes sont libérés de leur emprisonnement. Elles s'affichent en plein lumière, leur corps devant le public comme la lumière dans la toile de peintre cubiste.

Enfin, Assia Djébar a médiatisé des codes picturaux des deux peintres dans le titre, l'intertitre, le poste faces et le texte entier. C'est ce qu'on a déchiffré à partir la lecture. La romancière utilisant des procédés d'écriture qui permettent de créer des effets de picturalité similaires.

### III.1.3. Statut de la femme algérienne (visible, invisible) :

Djebar a parlé du tableau de Delacroix en donnant des remarques dans leurs récits que la toile peinte avec une exactitude et impressionnante description que ce soit du lieu d'habitation privé ou du corps de la femme qu'il occupe et qui est coloré joliment mais la beauté du tableau n'empêche pas Djebar de poser la question sur la mesure de la réalité du tableau et sur la fidélité de description :

*« Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? [...], À son retour à Paris, le peintre travaillera sur l'image de son souvenir qui tanguent d'une incertitude. Il en tire un chef-d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger [...] » (FA, 240). « La vision, complètement nouvelle, a été perçue image pure. Cet éclat trop neuf devait en brouiller la réalité. » (FA, 239)*

Ainsi à partir la lecture du tableau. Elle a décrit le tableau de Delacroix comme celui-ci :

*« Femmes d'Alger dans leur appartement : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi-allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement. Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium – le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point. » (FA, 241)*

La lumière irréaliste provoque en elle le doute écrivain : *« [...] Il y a comme une fébrilité de la main [...] révélation évanescence se tenant sur cette mouvante frontière où se côtoient rêve et réalité » (FA, 239)* .d'ailleurs même le spectateur se doute si les femmes d'Alger de Delacroix sont réelle ou le produit d'un rêve, celui du peintre. En d'autres termes, rêve et réalité semblent tendu à ne pas former qu'un seule espace dans la toile de Delacroix. L'analyse de Djebar à l'œuvre de Delacroix crée en elle le désir de reprendre et pourquoi pas achever le travail du peintre. Elle veut donner à voir l'invisible du tableau et montrer la vérité cachée de la femme algérienne à travers son écriture.

### III.1.4. libération de la femme par l'esthétique :

La nouvelle « *La Femme qui pleure* » contient six pages sans parties, présente ainsi l'histoire d'une femme qui se promène sur la plage rencontrant un homme inconnu avec lequel elle parle ouvertement alors lui reste muet. La narration se fait à travers une voix impersonnelle et omnisciente dont les personnages n'interviennent qu'à travers le dialogue.

Le lexique de pleurer appartient aux champs lexicaux de l'eau qui est selon Djébar déconstruit et explore le visage de protagoniste féminin. L'eau inonde leur visage et agit sur son figure comme la peinture de Picasso sur la face du modèle féminin avec la couleur bleu : « [...] je marchais, comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si... Et elle rêva : c'était une ville pour ces marches-là justement, un espace qui bascule, des rues en demi équilibre et complices quand vous saisissez le désir de vous précipiter... L'azur partout » (*Alger*, 132).

On constate ainsi que l'eau des larmes et la douleur ont également la capacité de déterminer et de démanteler le visage de la femme de Djébar dans le récit comme la femme de Picasso dans la toile. Picasso et Djébar déconstruisent les figures de sujet féminin pour rendre visible la face cachée, celle de la douleur intérieure. En outre, donnant à voir la part de rêve que la femme cache alors que dans le récit Djébarien malgré les larmes douloureuses de la femme qui pleure qui défigurent leur visage ; les rend visible et même ses profondes visions. Le rêve de cette femme est comme son état : déformé, déconstruit comme une ville qui bascule ainsi dans la toile. En tant que lecteur on comprend ainsi que la femme est une victime d'agression et de violence de l'homme dont la femme elle se remémore : « Alors, il m'a tapé dessus... (*Regards vers l'horizon*). Il m'a cassé la gueule, littéralement ! » (*FA*, 132)

Djébar montre que cette « destruction du sujet féminin » est à la fois humanisme et artistique parce qu'elle caractérise ainsi un principe esthétique de la peinture comme Picasso a décrit : « Chez moi, un tableau est une somme de destructions [...] » (Désalmand, 1996, 124)

Les points communs entre la nouvelle et le tableau sont longs malgré les différences. On a vu à travers l'analyse comment Assia Djébar a médiatisé les codes picturaux de Picasso afin de créer des effets similaires que le lecteur peut les sentir. Djébar nous permet en conclusion de souligner l'originalité avec laquelle réussit à libérer la femme à l'aide de l'esthétique de Picasso qui aussi doit selon lui « [...] peindre, [c'est l'art] de libérer quelque

*chose* » (Désalmand, 1996, 126). Djébar donne, donc, le droit à la parole et à l'image (par la simple réalisation d'un riche dialogue entre l'écriture et la peinture à travers sa nouvelle

**TROISIEME CHAPITRE :**  
**Interaction des arts mineurs**

## I. La dimension photographique :

### I.1. Le média photographique dans les deux romans :

Malgré que la photographie dans le récit de Djébar se fait d'une façon explicite, dont les procédés sont clairement utilisés où le lecteur peut voir ces effets similaires directement ; la photographie ne fait pas un thème central comme les autres arts analysés d'ailleurs l'art pictural de la peinture a pris la priorité par leur grand rapprochement entre image/texte qui donne à voir *un roman-toile / un roman-tableau* comme une réécriture de la peinture. Alors que le média de photographie dans l'œuvre de la romancière ne présente aucune forme proche de la réécriture d'un.

Djébar utilise la photographie dans les deux textes « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » et « *L'Amour, la fantasia* » rarement. Elle les mentionne dans des passages courts avec une description brève et presque sans intérêt. L'une des critiques très peu que nous avons adapté autour cette relation est Farah aïcha Gharbi à travers laquelle on développe notre perception.

La photographie agit dans l'écriture de nos corpus à travers comme « *l'effet album – photo* » : dans *L'Amour, fantasia* dans un chapitre intitulé « Les deux inconnus », on a deux histoires douloureuses se suivent indépendamment dont la première restitue le souvenir de la narratrice d'une tentation de suicide, la deuxième à la fin d'un paragraphe apparaît d'une manière inattendue racontant un autre souvenir triste d'une situation amoureuse de la narratrice. Marie-Pascale Huglo dans *Le sens du récit* affirme que les morceaux fragmentaires qui cadrent chaque incident ou image comme le ferait la photographie d'instant de vie. Ils font de la *coupe spatio-temporelle* et de sa *fixation* un principe de composition en prise avec la mémoire, elle aussi fragmentaire, imagée.

Ce sont des instants de vie décrits et dispersés tout au long des paragraphes et des textes d'une façon brève et courte comme notre deuxième corpus *Femmes d'Alger dans leur appartement* Djébar présente ce qu'ils font des trois personnages d'une même famille dans la même journée mais dans des différentes espaces d'abord « *Hors de l'hôpital, Nazim, en dégringolant une rampe en escaliers, espéra trouver quelqu'un de familier pour tenir à voix haute le discours qu'il avait préparé sur son père. [...]* » (FA, 70). Ensuite « *À l'hôpital, parmi ses assistants, Ali se préparait. « L'opération la plus délicate... Un foie énorme à ouvrir... Très peu de chances de s'en sortir pour ce vieux notable nationaliste... » [...]* » (FA,

71). Enfin « *Jour de chaleur. La conduite de la vieille Peugeot épuisait un peu Sarah alors. Dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales, elle enleva sa veste, retroussa les manches de son chemisier* » (FA, 72)

## **I.2. L'analyse sémiologique de l'image dans *Femme d'Alger dans leur appartement* :**

L'image est un objet technique qui fait passer du monde en trois dimensions, à la surface en deux dimensions du support (mur, papier, photo, écran...), C'est un signe visuel, un objet qui nous renvoie à un autre objet en le représentant visuellement. C'est le résultat d'un phénomène physiologique, l'image est un moyen de communication, historiquement, ce moyen était antérieur à l'écriture. L'une des approches qui s'intéresse à l'image la sémiologie qui postule l'objet (texte, image, film...). On distingue plusieurs types d'images, comme le dessin, l'image publicitaire, la photographie, la gravure, la bande dessinée, et la peinture, ce qui nous intéresse ici dans notre étude c'est l'image photographique

L'image photographique est un moyen technique et mécanique de conserver une représentation graphique des moments, des objets ou des gens. Mais c'est aussi un moyen d'expression plus ou moins abstrait, portant la signature de son auteur, le photographe, et dont l'objectivité est équivalente à n'importe quelle œuvre artistique. Longtemps enfermée dans l'imitation de la peinture (pictorialisme, marines, portraits, etc.), la photographie a trouvé sa propre voie artistique

On peut admettre aussi que le tableau est un art qui consiste à dessiner une surface utilisant esthétiquement des fluides colorés. Les artistes peintres s'expriment très personnellement sur des supports tels que le papier, la roche, la toile, le bois, le verre, le béton et bien d'autres subjectiles.

Un tableau est, dans le domaine des beaux-arts, un support de surface plane, constitué en différents matériaux (panneaux de bois, toile tendue sur châssis, carton entoilé, etc.), de formes et dimensions variées, sur lequel est réalisée une œuvre artistique en peinture, ou bien fait de collage ou constituée de tout autre matière. Le tableau est en général entouré d'un encadrement en bois ou métal et accroché à un mur.

La peinture se divise en plusieurs genres : naturaliste et figurative, ou abstraite. Elle peut exprimer plusieurs types ; narratifs, descriptif, symbolique, spirituel.

L'utilisation de l'image photographique dans les deux romans d'Assia Djébar, est un affrontement à l'histoire, l'imaginaire, l'esthétique et surtout la quête identitaire d'une Algérienne face à son passé vécu d'ici dans l'ailleurs.

Alors le titre du recueil "*Femmes d'Alger dans leur appartement*" est le roman entier présente l'image de la femme qui reste à la maison pour dire voilà le lieu de la femme, en évoquant la prison qui est comme cage de oiseau ou les prisonnières sont sans contrainte juste sous le nom des traditions dont le comportement ou les attitudes étaient jugés non conformes aux dictas moraux de l'époque.

### **I.3. Une image dessinée par les mots :**

Assia Djébar est toujours fidèle à son projet romanesque et artistique. Elle développe le même sujet de la femme enfermée subit la violence celle de la société masculine et de la guerre. Elle se veut par ses œuvres de s'approcher de la vérité et faire monter au public d'une façon littéraire et artistique à la fois donc dans la nouvelle centrale du livre *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui porte le même titre que le roman lui-même, elle ne se contente pas de faire la référence que à Delacroix. Elle dessine ainsi des tableaux/ des images par les mots comme si elle a photographié l'image par ses yeux avant de l'écrire en mots alors on témoigne par l'extrait suivant :

« *J'étais donc présente, moi, ma toute belle, je ne m'oublie pas! Magdoula? Ma grand-mère, m'embrassa, me garda sur ses genoux : je me souviens encore de son odeur, de son teint presque noiraud, de ses grands yeux allongés et globuleux qu'elle noircissait d'un Khôl soutenu...je fixai enfin son tatouage bleu qu'elle avait entre les sourcils : une rosace raffinée qui la rendait étrange .avec ses multiples foulards de soie mauve et orange, elle paraissait une vieille reine sauvage, venue je ne savais d'où. » (FA, 27)*



<https://www.introduction.générale-univ-tebessa.dz.com>

- Images dessinées par les peintres : (La photographie des tableaux éponymes)



\_La photo du tableau de « L'Enlèvement de Rebecca » de couverture de notre deuxième corpus « L'Amour, la fantasia ».



\_la Photo de couverture de notre premier corpus « Femmes d'Alger dans leur appartement ».



\_La photo complète du tableau de Delacroix « Les Femmes d'Alger dans leur appartement » décrite par Djebbar dans la postface du roman.



\_La photo du tableau « Les Femmes d'Alger dans leur appartement » de Picasso décrite ainsi par Djebbar dans la postface du roman éponyme dont on a fait déjà (la comparaison entre la toile de Picasso et Delacroix que Djebbar a déjà fait dans son roman).

## II. La dimension musicale :

### II. 1. Effet poétique :

Une autre dimension est remarquable dans le roman d'Assia Djebbar, celle du sonore. Un rapport étroit entre musique et littérature semble caractériser l'écriture de cette écrivaine. La musique fait partie ainsi de la culture musicale traditionnelle algérienne, orientale et occidentale de la romancière servant la thématique ou la structure de ces œuvres.

Djebar lie toujours les voix des femmes avec la musique lui donne un sens tout à fait musicale qui donne un caractère orale /musicale à son roman tout comme le signale Gharbi, concevoir ces quatuor « *voix, qui semblent être saisies en direct [...] orchestrées d'une manière faussement éclatée et savamment organisée* » (2010, 313) cette voix narrative qui énonce en discours directe traduit (par un effet de chœur, par les refrains, par le lyrisme de la poésie...etc.)

Dans *L'Amour, la fantasia* « *les voix ensevelies* » dominé par le mot « voix » ou « voix de veuve » comme un refrain qui présente le champ individuel de la narratrice dans des chapitres écrit en italique intitulés clameur, murmures, chuchotements, conciliabules et soliloque. Ce dernier mouvement annonce la fin du roman ; la fin du chant collectif traditionnelle des femmes qui s'appelle les Tzarl'-rit ou les youyous avec le chant, la danse maghrébins et l'air de nay orientale.

Djebar présente ainsi la voix ou le chant des femmes dans les deux romans comme des hulules, des chants traditionnels, des pleurs, des cris...etc. qui fait un écho à la guerre d'Algérie et de la société masculines qui enferme la femme.

Dans *Femme d'Alger dans leur appartement*, on a une partie éponyme de plusieurs pages pour « un diwan de la masseuse du hammam » la narratrice par une voix seule descriptive écrit en italique décrit la situation de la femme algérienne comme exemple de ses propos :

—« *Je suis — suis-je —, je suis la dévoilée...* » (FA, 103).

—« [...] je ne porte plus, plus jamais, de masque sur le visage dehors [...]. » (FA, 103)

—« *Je suis — suis-je —, je suis l'Exclue...* » (FA, 104).

—« [...] *paroles lacérées, toutes autour de moi, la porteuse d'eau créant son espace neuf...* » (FA, 104)

—« *Moi — est-ce vraiment moi ? — [...]* » (FA, 108)

Le roman d'Assia Djebar est caractérisé par la répétition, selon Farah Gharbi, la répétition a quelque chose de purement musicale car alors le retour régulier de termes, de formules et d'extraits divers rythme l'écriture de manière particulière, relève des refrains.

## II. 2. Structure en sonate « Nouba » :

La troisième partie « les voix ensevelies » du roman « *L'Amour, la fantasia* » constitue Cinque mouvement comme dans une forme de fantasia. Ce partie marqué par l'art de la sonate « *quasi Una fantasia* » (*L'Amour, la fantasia*, 131) de compositeur allemand Beethoven. Djebbar mime la structure de cette sonate occidentale d'une façon traditionnelle. Cette sonate fait déjà référence à la musique arabe. Tout comme à la Nouba selon la recherche de Hacib (2010, 180), il s'agit des femmes de Cherchell dansent et chantent des litanies funèbres et jouent sur des tambours. Un grand champ sémantique de la musique traverse le texte et renforce le texte et la résonance musicale de l'œuvre alors cette partie fait rappelle à « *La Nouba du mont Chenoua* » de la manière que les bandes sonores. D'ailleurs durant le règne des abbassides la nouba signifie un chant joué par un group devant le calife par la suite les noubas se présentent en Andalousie par ziryab alors la nouba des femmes des femmes du mont chenoua reprend directement la structure musicale et le chant d'andalou (*bacheraf, touchia, istikhbar, m'cceder, b'taihi, darji, enseraf, khlass*) Chaque concept présente une étape de ce chant.

En effet, *La Nouba* est un film réalisé par Djebbar que le mot en arabe dialectale signifie les tours des prises de parole des femmes. Dans le film comme dans les deux romans, les voix des femmes prennent la parole d'une manière alternative comme la musique de Nouba. Tout au long des deux romans les femmes chantent, dansent, pleurent, discutent, se remémorent, lancent des youyous...etc.

Les deux romans contiennent ainsi des expressions et des mots en arabe dialectales alternative à la langue française ainsi, selon Mounia-H, « *la narratrice s'arme des sonorités de sa langue enfantine pour porter atteinte et se libérer des sons de la langue française* » (2010,182)

Le caractère musicale du roman Djabarien se présente généralement sous forme des chuchotements mais aussi des cris des femmes d'ailleurs selon Mohamed Boudjadja (2015,168) en plus des vociférations des guerriers et des victimes, nous relevons non seulement les cris d'angoisse des femmes racontant leur histoire à elles, leur contribution à la guerre de libération de l'Algérie mais surtout un type de cris qui travers tout au long de l'amour, la fantasia, c'est le tzarl-zit. Ce cri féminin traditionnel y est évoqué, mais il n'est nommé qu'à la fin du roman qui annonce une filiation féminine avec la culture algérienne.

Ainsi Assia Djébar écrit dans « *regard interdit, son coupé* », la poste face de *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

« *Écho des batailles perdues du siècle passé détaillées de couleurs dignes justement d'un Delacroix chez les récitantes analphabètes : les voix chouchoutées de ces femmes oubliées en ont développé des fresques irremplaçables et ont tressé ainsi notre sens de l'histoire. [...] la mère semble avoir monopolisé en fait la seule expression authentique d'une identité culturelle* » (FA, 256-257)

À travers la dimension musicale, la romancière passe principalement par une quantité de jeux sur les signifiants et les éléments phoniques rythmant le récit à l'aide d'expression et vibrant comme un instrument musicale, montre une grande maîtrise de la composition occidentale, ainsi que d'une connaissance de la musique traditionnelle algérienne. Elle donne également une image à ses voix ou chants mais en réalité elle part à la recherche d'une mémoire non écrite gravée dans la mémoire collective.

Enfin, son croisement entre la narration musicale et romanesque fait apparaître les traces de l'oralité, l'un des grands supports de l'intermédialités mais aussi un indice révélateur de l'identité plurielle.

### **III. L'influence des arts sur l'écriture Djébarienne :**

#### **III.1. Mélange des genres et hybridité :**

Dans la littérature algérienne de langue française, l'écriture d'Assia Djébar est bien singulière. L'une de ses caractéristiques est l'hybridité générique. Historiquement, c'est à partir des années quatre-vingt du siècle dernier que son écriture s'inscrit dans la modernité, elle emprunte à plusieurs genres, multiplie les discours et plonge dans différents temps. Plusieurs voix se rencontrent et des discours pluriels et variés s'imbriquent, se chevauchent, s'interpénètrent. Les événements historiques, les témoignages et l'autobiographique se conjuguent avec la fiction.

Ses œuvres se présentent comme de véritables ouvrages résultant d'un assemblage de divers éléments, révélateurs, certes, d'un souci créatif et esthétique. Dans l'ouverture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écrivaine mentionnait quelques éléments de la technique d'écriture de ses œuvres: «*Conversations fragmentées, remémorées,*

*reconstituées...Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel.» (Femmes d'Alger, 07)*

Certes, le lecteur peut inscrire son Quatuor dans le genre autobiographie: « *C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité.» (Adrar, 2009,213)*

Néanmoins, il est possible de repérer différents discours dans les volets de ce Quatuor. En plus des discours autobiographiques, il y a des discours historiques, mythiques comme nous l'avons déjà indiqué. Le tout «*formant chiasme entre elles » L'Amour, la fantasia* illustre bien cela puisqu'il se présente comme un espace romanesque hybride où se croisent plusieurs formes littéraires et où la structure désempare le lecteur. Sa conception forge son propre style romanesque polyphonique et hybride. Les lois du genre se trouvent défiées par la multiplication des narrateurs et la superposition des strates temporelles qui donnent au roman l'aspect d'un collage de plusieurs voix: « *Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifient donc son unité linguistique et approfondissent de façon nouvelle la diversité de ses langages » (Bakhtine, 1987,136)*

Enfin, dans *L'Amour, la fantasia*, un texte poème s'illustre : le *Sistre* « *Long silence, nuit chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de son précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soûlerie ancienne. Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tessons de soupirs naufragés [...]* » (*l'Amour, la fantasia*, 129)

Assia Djébar reproduit dans ce texte poème, qui ressemble à un chant de force, les sonorités de sa langue maternelle. Avec ses allitérations, ce poème est aussi un clin d'œil à la qassida ou poème antéislamique. Ainsi conçue, l'œuvre d'Assia Djébar garantit la mouvance du sens et l'errance de l'écriture.

Dans sa quête formelle, l'écrivaine transgresse l'autobiographie en usant d'une écriture de dislocation, une écriture constamment en construction. Elle revendique une « *liberté romanesque »* qui lui permet de s'orienter dans ces espaces ambigus que sont ses

œuvres – notamment celles dites autobiographiques. Le lecteur qui est convié à des lectures plurielles ne semble pas indifférent à cette hybridité générique.

Animée par le désir de se construire un nouvel être, Assia Djébar opte pour une écriture pouvant emprunter à plusieurs genres et à plusieurs codes. Le dialogue des textes et la manifestation de voix plurielles qui sillonnent ses romans confirment la pratique interculturelle et l'ouverture au Tout-Monde. Cette liberté dans l'écriture revendiquée par l'auteure à travers l'hybridité générique montre bien le caractère novateur de sa production romanesque.

### **III. 2. L'importance du dialogue des arts dans l'écriture Djébarienne :**

L'œuvre d'Assia Djébar est un moment essentiel dans l'exploration de la polyphonie du monde d'aujourd'hui (sons, images, textes, langues parallèles et communes). Le sonore, le pictural et le visuel sont présents dans ses récits qui font tour à tour référence à la musique, la peinture et au cinéma confirmant ainsi la relation aux différents arts mis à l'œuvre dans la prose de Djébar.

La première dimension artistique qui marque les textes d'Assia Djébar est la musique. En effet, dans « Les voix ensevelies », un important champ sémantique de la musique traverse le texte et renforce la résonance musicale de l'œuvre. On repère un rythme musical, des sonorités, et le chant individuel de la narratrice dans les chapitres. Le chant structure mélodieusement *L'Amour, la fantasia*, marqué par l'art de la sonate « *Quasi una fantasia...* » de Ludwig Van de Beethoven. La musique accompagne les récits jusqu'aux dernières pages ; le roman s'achève sur « un air de nay » qui confère à la composition une mélodie orientale. À travers la dimension musicale, la romancière donne une image à ses voix ou chants. Son croisement entre la narration musicale et romanesque fait apparaître les traces de l'oralité, l'un des grands supports de l'intermédialité mais aussi un indice révélateur de l'identité plurielle.

Une seconde dimension artistique est présente dans ses textes, c'est la peinture. Comme la musique, le pictural se mêle au romanesque. Déjà, à partir de la couverture du roman *L'Amour, la fantasia*, le croisement entre expression romanesque et expression iconographique s'annonce. Le titre du livre se lit sur une toile de fond, le tableau d'Eugène Delacroix : *L'Enlèvement de Rebecca*. Il évoque aussi, sur un mode d'association, les différents tableaux de fantasia, créés par les peintres français du XIX<sup>ème</sup> siècle.

En effet, l'intérêt pour la peinture chez Assia Djébar commence par *Femmes d'Alger dans leur appartement* où deux peintres, Delacroix et Picasso, façonnent le regard porté sur l'œuvre et les personnages. La première nouvelle du recueil qui nous renseigne sur le rapport que Djébar entretient avec les *Femmes d'Alger* de Delacroix « avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme [...] » (Boudjadja, 2015, 167). Une réécriture du tableau de ce grand peintre alors que les autres reprennent seulement des affinités avec les techniques de Picasso. En déchiffrant les codes picturaux de l'artiste romantique, l'écrivaine tente de les récupérer lors de la rédaction de sa nouvelle : « En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire [...]. » (Vetter cité par Gharbi, 2010, 262).

L'autre activité artistique qui caractérise Assia Djébar est le cinéma. Cette écrivaine, qui a également produit des réalisations cinématographiques, semble écrire avec une caméra à la main plutôt qu'un stylo. A travers l'œuvre, l'œil-caméra qui se déploie fait penser à l'une des techniques du Nouveau Roman, appelé également « *L'école du regard* » en raison du rôle considérable qui y est accordé à la description. À ce propos, A. Robbe-Grillet constate que : « Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical : le présent de l'indicatif. Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier. » (Robbe-Grillet, 1963, 130)

En plus des personnages qui y sont posés en qualité de témoins oculaires de l'univers dans lequel ils évoluent ; les « scènes » et « spectacles » sont parfois clairement présentés comme des films à visionner. Bien qu'ils ne soient pas déclarés « cinématographiques », les passages reproduisent des effets visuels et sonores proches de ceux du septième art.

Ainsi, Assia Djébar, la romancière, cède la place à la cinéaste qui déploie image, son, odeur et voix dans le but de faire revivre l'Histoire avec tout son tumulte et son mouvement. S'imprégnant d'une grande partie des récits de guerre, elle arrive non sans peine à intégrer des procédés filmiques à la narration. Cette « *écriture-caméra* » crée inévitablement des effets de visualité cinématographiques aussi nombreux que diversifiés et préside grandement à l'écriture du récit Djébarien.

En définitive, Assia Djébar porte un intérêt particulier aux arts comme la musique, la peinture et le cinéma si bien que la rencontre entre ces différents systèmes intermédiatiques

interagit au sein de son écriture en affectant la structure du roman et en agissant par moment sur l'écriture. Cela montre que la littérature et les arts en général s'interpénètrent au sein de ses récits.

Il est souvent connu que la littérature postcoloniale se caractérise par une tradition de la pluralité d'identités, car chaque pays qui était une colonie a été sous l'influence de plusieurs cultures en même temps. Et comme les identités plurielles ne peuvent s'exprimer qu'à travers plusieurs modes d'expression mélangés, pour créer un ensemble varié, Assia Djébar utilise dans ses textes un métissage des moyens, des grammaires, littéraire et cinématographique, des langues, des signifiants, sons et mots. Son écriture romanesque semble, à plusieurs reprises, contenir une certaine épaisseur médiatique qui se réalise sous forme d'emprunt à l'expérience filmique de la romancière doublé d'une interaction avec une forme musicale et picturale. La rencontre entre ces différents systèmes intermédiatiques interagit au sein de l'écriture en affectant la structure du roman et en agissant par moment sur l'écriture.

Source d'inspiration littéraire et questionnement des genres, le métissage dans les textes d'Assia Djébar est principalement une modalité d'écriture. Cela est attesté par une forte relation entre l'écriture et la thématique. Recherchant le développement d'un nouvel effet de réel pour réaliser son « écriture de creusement » qui constitue particulièrement son style, l'auteure accomplit un travail sur les formes génériques et tente de construire de nouveaux modes d'expression et de signification.

En s'exprimant à travers plusieurs modes d'expression mélangés, elle vise la création d'un ensemble varié et impose dans ses textes un métissage des langues, des genres et des arts affectant les formes canoniques du roman. Le mélange de genres et l'utilisation de techniques empruntées à la musique, la peinture, le cinéma consolident l'idée que son écriture qui est un lieu de réflexion, de recherche et d'innovation permanent se constitue essentiellement dans la singularité d'une poétique de métissage. Assia Djébar témoigne ainsi de son désir d'universalité de l'humanité mais aussi universalité de l'expression et de l'écriture.

# **Conclusion générale**

## **Conclusion générale :**

Le parcours d'AssiaDjebar est caractérisé tout d'abord par des divers métiers dans le domaine des sciences humaines, de l'histoire et de l'art. Ensuite, par ses talents de poète, de dramaturge, de metteur en scène et d'essayiste, de journalisme, de sémiotique des médias, de sociologie et de la critique et la réalisation de films. Enfin par son goût pour la photographie, la peinture et la musique qui l'inspirent.

La situation particulière de l'auteure ainsi que son parcours affecte certainement son écriture. Outre sa pluridisciplinarité qui s'actualise au niveau de l'écriture, les multiples facettes de sa personnalité, de même que la singularité de son parcours influencent grandement ces deux premiers romans de la maturité précisément à partir 1980 que l'écriture de Djebar commence à favoriser des contenus hétérogènes puisés dans les arts, tout en se mettant à présenter des formes hybrides, en dialogue avec des formes non littéraires pour rendre compte de la réalité plurielle de la femme arabe à travers des siècles d'existence..

C'est aussi deux romans d'une grande modernité textuelle où se coordonnent des exigences historiques, nationalistes, artistiques et littéraires. Elle a utilisé dans ses textes un métissage des moyens, des grammaires, littéraire et cinématographique, picturale, musicale, de langues, des signifiants, sons et mots.

Son écriture romanesque contient une certaine épaisseur médiatique qui se réalise sous forme d'emprunt à l'expérience filmique de la romancière doublée d'une interaction avec une forme musicale et picturale. Le cinéma a ouvert à djebar plus largement la voie vers la peinture, la musique la photographie qui ont ensuite chacun sa manière, marqué son écriture de manière féconde et de divers degrés. La rencontre entre ces différents systèmes intermédiatiques interagit au sein de l'écriture en affectant la structure du roman et en agissant par moment sur l'écriture.

Donc, on a vu comment l'écriture d'Assia Djebar réside dans un monde où la littérature et de plus en plus appelée à entretenir des liens actifs avec d'autres médias et comment elle a pu conquérir une fonction intermédiaire.

On a constaté, également, que l'auteur tente des réécritures mais, enfin il ne s'agit d'aucune forme d'adaptation dans son sens classique du terme car son écriture ne se présente pas strictement, empruntée à des artistes et des arts différents qui influencent parfois le thème parfois que la structure du texte. Par exemple dans les deux romans le lecteur n'arrive pas à

savoir à quel point exactement Djébar est passée des tableaux de Delacroix à la mise en roman tandis qu'il peut déchiffrer les codes artistiques que la romancière a utilisé pour créer des effets similaires proches de ceux que créent les techniques employés dans les arts ou par les artistes.

En effet, L'œuvre d'ASSIA DJEBAR, a été l'objet de multiples travaux de recherches, dont certains se sont intéressés à l'aspect autobiographiques de ses romans, alors que d'autres ont étudié l'image de la femme. Nous avons tenté, dans ce mémoire, d'analyser l'image et la voix de la femme par la démarche intermédiaire qui s'intéresse à l'aspect audiovisuel, que notre écrivaine présente dans son recueil de nouvelles « *Femmes d'Alger dans leur appartement* » et dans son roman « *L'Amour, la fantasia* »

Assia Djébar manifeste dans cette écriture un espoir, celui de sortir la femme de cet enfermement, la rendre visible la musulmane et à lui donner la parole là où elle demeure voilée, reléguée à la claustration et au mutisme. Par son parcours unique, la narratrice a tenté de sauver la femme de cette claustration, de la souffrance et de la différence sexuelle. Faisant retour à la tradition orale des femmes, à la peinture occidentale de Delacroix et Picasso, à ses deux films dans ses romans dont ils deviennent un espace de prise de parole et de libération. Dans les deux romans on trouve à la fois l'image de la femme gardienne de la tradition et l'image de la modernité féminine.

Ces deux romans sont conçus comme un témoignage historique à la manière d'un journal intime où les femmes franchissent le seuil du silence, relatant leur rêve brisé, ainsi que leur soif d'amour rarement comblée. D'ailleurs cette forme d'écriture est un symbole de transgression, son importance est de faire sortir la femme de l'ombre et de ne pas en rester prisonnière.

Le picturale et le sonore sont des outils d'analyse de compréhension et de lecture. Alors notre simple étude reste un petit pas et un regard timide sur cette réalité que l'image et le son dévoile d'une façon frustrante les mots interdits. Ils libèrent la romancière des contraintes romanesques.

En guise de conclusion, nous pourrions dire que le langage littéraire / artistique d'Assia Djébar a su répondre la voix aux femmes, une voix qui pourrait se faire entendre, une voix de la résistance qui a été au cœur des combats féminins, de tous les temps et de toutes les sociétés.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **1- Corpus :**

\_Djebar, Assia. (1995). *L'Amour, la fantasia*. Albin Michel. Paris.

\_Djebar, Assia. (2002). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Albin Michel. Paris.

## **2\_ Ouvrages :**

\_ Barthes, Roland. (1994). *Essais critiques*. Seuil. Paris.

\_ Désalmand, Paul. (1996). *Picasso par Picasso, pensée et anecdotes*. Ramsay. Paris.

\_ Bakhtine, Mikhaïl. (1987). *Esthétique et théorie du Roman*. Gallimard. Paris.

\_ Gautier, Théophile. (1874). *Histoire du romantisme et d'une étude sur la poésie française*. Charpentier. Paris.

\_ Huglo, Marie-Pascale. (2007). *Le sens du récit*. Presse universitaire septentrion. Canada.

\_ Mathieu, Martine. (2004). *L'Entredire Francophone (Usage des médias dans les littératures négro-africaines)*. Presses universitaires. Bordeaux.

\_ Robbe-Grillet, Alain. (1963). *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui, pour un nouveau roman*. Minuit. Paris.

\_ Billaz, André. (1981). *Des Mots et des couleurs, Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIXe et XXe siècles)*. Presses Universitaires. Lille.

\_ Chikhi, Beïda. (2007). *Assia Djebar, histoires et fantaisie*. Presses universitaires. Sorbonne.

\_ Salhi, Kamal. (1999). *Francophone Voices (Assia Djebar speaking)*. Elm Bank. Bretagne.

## **3\_ Articles :**

\_ Boudjadja, Ahmed. (2015). *Médiatique : Assia Djebar, enquête identitaire et représentation artistique*. Diacronia. Université din Pitești.

\_ Jankeviciute, Laura. (2014). *Inter media. Littérature, cinéma et intermédialité*. Le Harmattan. Paris.

\_ Méchoulain, Éric. (2003). *Intermédialités : le temps des illusions perdues*. L'intermédialité. Montréal.

\_ Moser, Walter. (2000). *Puissance baroque dans les nouveaux médias*. Cinémas. Montréal.

\_ Moser, Walter. (2001). *Pas d'Euphorie ! Anatomie d'une crise*. Revue canadienne de littérature comparée. Montréal.

\_ Rajewsky, Irina, O. (2005). *Intermediality, Intertextuality and remediation*. Intermédialités. Montréal.

\_ Vermetten, Audrey. (2005). *Un tropisme cinématographique*. Poétique. France.

\_Adrar, Fattah. (2009). *Synergies Algérie*. Université de Bejaia.

\_Bathelmebs, Hélène. (2013) .*Voie littéraire et cinématographique chez Assia Djébar* .Paul Valéry. Université Montpellier.

\_Ben Saleh, Mohamed. (2015). *Assia Djébar, une intellectuelle à l'itinéraire exemplaire*. Le quotidien. Oran

\_Bensalah, Mohamed. (2001).*Récits romanesques, récits filmiques. Problématique des transferts sémiotiques*. Crasc. Oran.

\_Bouali, Farida. (2015). *Assia djébar, la riwaya des exhérédees*. Multilingue. Université Abderrahmane mira- Bejaia.

\_Castagnet-Caignec, Sonia. (2017). *La novélisation : une rencontre avec du déjà-là qui révèle les positionnements auctoriaux des jeunes scripteurs*. Université de Paris-Sorbonne/Université de Caen Normandie.

\_Ernst Müller, Jürgen. (2000). *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire*. Cinéma. Montréal.

\_Ernst Müller, Jürgen.1994. *Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale*. Cinémas. Montréal.

\_Mandelborjt, Jacques. (2012). *Dialogue de l'imagination et de la raison, dans la création-découverte artistique et scientifique*. Alliage. France

\_Villeneuve, Johanne. (2003). *La Symphonie-histoire d'Alfred Schnittke, Intermédialités, cinéma, musique*. Intermédialité. Montréal

#### **4\_Thèses de doctorat :**

\_ Nawal. Bengaffour. (2010). *l'écriture de l'errance dans les œuvres d'Assia Djébar*. Université d'Oran.

\_ Élisabeth, Routhier. (2012). *L'intermédialité du texte littéraire Le cas d'Océan mer, d'Alessandro Baricco*. Faculté des études supérieures. Montréal.

\_ Farah Aïcha, Gharbi. (2010). *L'Intermédialité littéraire dans quelques récits d'Assia Djébar*. Université de Montréal.

\_ Mounia Hacib. (2010). *Récit multiple est diversité romanesque dans L'Amour la fantasia d'Assia Djébar*. Université Concordia. Montréal.

\_Zineb Ali-Benali. (2019). *Assia Djébar: écrire, entre voix et corps, histoire de soi, histoire des siens*. Centre culturel du livre. Casablanca.

## **5\_colloque :**

\_ Simona, Carretta. Bernard, franco. Et Judith, Sarfati Lanter. (2014). *La pensée sur l'art dans le roman des XXe et XXIe siècles*. Centre de recherche en littérature comparée. Université paris-Sorbonne.

## **6\_Site web :**

\_Les sites des livres exploités :

<http://books.google.dz.com>

<http://www.books.google.com>

<http://www.books.openedition.org.com>

\_Les sites des articles exploités :

<http://www.académie.edu.com>

<http://www.elwatan.com>

<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org.com>

<http://www.cerclealgerianiste.fr.com>

<http://www.id.erudit.org.com>

<https://www.djazairess.com>

[https://www.introduction\\_générale-univ-tebessa.dz.com](https://www.introduction_générale-univ-tebessa.dz.com)

<https://revel.unic.fr.com>

<https://www.cairn.info.com>

\_Le site du colloque :

<http://www.fabula.org.com>

## **7\_Les dictionnaires :**

\_ La définition de nouba <http://www.larousse.fr.com>

\_définition de l'image <http://www.dictionnaire.Lerobert.com>,  
<http://www.sensagent.leparisien.com> et <http://www.fr.m.wékipédia.org.com>

\_ Morier, Henri. (1961).*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. P.U.F. Paris

# **Table des matières**

## Table des matières

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>6</b>
<b>PREMIER CHAPITRE: autour d'un parcours multidisciplinaire</b>	
I. Un parcours hors du commun .....	10
II. L'œuvre d'Assia Djebar au carrefour des arts et des disciplines .....	10
III. Formes artistiques et roman .....	14
<b>DEUXIEME CHAPITRE : La médiation audiovisuelle en littérature</b>	
I. Intermédialité .....	17
I.1.Définitions.....	17
I.2.Le récit Djebarien et l'intermédialité .....	22
II. La dimension cinématographique dans Femmes d'Alger ans leur appartement et L'Amour, la fantasia .....	23
II. 1. Des Femmes d'Alger ans leur appartement à L'Amour, la fantasia .....	23
II.2. Le visuel ou l'œil-caméra .....	23
II.3. Du visuelle au descriptive.....	27
III. La dimension picturale .....	29
III.1.Peinture et littérature dans le récit Djebarien : dialogue des peintres.....	29
III.1.1.L'art plastique dans les deux romans .....	31
III.1.2. « Femmes d'Alger » : du Delacroix à Picasso .....	33
III.1.2.1.Delacroix et Femmes d'Alger .....	33
III.1.2.2.Picasso et Femmes d'Alger .....	35
III.1.3.Statut de la femme algérienne (visible, invisible) .....	36
III.1.4.libération de la femme par l'esthétique .....	37
<b>TROISIEME CHAPITRE : Interaction des arts mineurs</b>	
I. La dimension photographique .....	40
I.1. Le média photographique dans les deux romans .....	40
I.2. Analyse sémiologique de l'image dans Femmes d'Alger dans leur appartement .....	41
I.3. Une image dessinée par les mots et par les peintres .....	42

II. La dimension musicale .....	44
II.1. Effet poétique.....	44
II.2. Structure en sonate « Nouba » .....	46
III. L'influence des arts sur l'écriture Djebarienne .....	47
III.1. Mélange des genres et hybridité.....	47
III.2. L'importance du dialogue des arts dans l'écriture Djebarienne .....	49
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>53</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>56</b>

## Résumé

L'écrivaine algérienne d'expression française Assia Djébar se caractérise par un parcours exceptionnel, multidisciplinaire, littéraire et artistique ce qui apparaît même dans ses romans. Alors Notre recherche a eu pour sujet d'étude l'interaction des formes artistiques dans les deux récits d'Assia Djébar *Femmes d'Alger dans leur appartement* et *L'Amour, la fantasia*. Ses récits font tour à tour référence au cinéma, à la peinture, à la musique et à la photographie. Notre objectif était de faire ressortir l'originalité d'une femme écrivaine dont L'intermédialité nous permet d'envisager ce travail. Cette théorie de l'œuvre a fait ressortir l'effet de cette interaction sur le style et la forme de l'écriture.

**Les mots clés :** écriture, femme, art, intermédialité

ملخص:

تتميز الكاتبة الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية بمسيرة مهنية استثنائية، متعددة الخصائص، ادبية وفنية. هذا ما يظهر كذلك في رواياتها. حيث ان بحثنا كان قد تمحور حول موضوع تفاعل الأشكال الفنية في قصتي اسيا جبار نساء الجزائر في شققهن و الحب الفنتازيا. تشير قصصها بتعاقب الى السينما، الرسم، الموسيقى و الفوتوغرافي. كان هدفنا ابراز اصالة المرأة الكاتبة حيث ان الوسائطية تسمح لنا بتوجيه هذا العمل. هذه النظرية ابرزت لنا تاثير هذا التفاعل على اسلوب وشكل الكتابة.

**كلمات المفتاحية:** كتابة ، مرأة، فن، وسائطية

**Abstract :**

The French-speaking Algerian writer Assia Djébar is characterized by an exceptional, multidisciplinary, literary and artistic career which appears even in her novels so our research was studied the interaction of the artistic forms in the two stories of Assia Djébar in *The Women of Algiers in their apartment* and *The Love, the fantasia*. His stories refer in turn to cinema, painting, music and photography. Our objective was to bring out the originality of a woman writer which the intermediality allows us to consider this work. This theory of the work brought out the effect of this interaction on the style and form of writing

**Keywords:** writing, woman, art, intermediality